۶

آیین برنامه سازی

# «قابلیت فیلم مستند برای انتقال مفاهیم دینی»

مهدی طاهری زاده



بسم الله الرحمن الرحیم

# آیین برنامه سازی : قابلیت فیلم مستند برای انتقال مفاهیم دینی

نویسنده:

مهدی طاهری زاده

ناشر چاپی:

مرکز پژوهشهای اسلامی صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

ناشر دیجیتالی:

مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه اصفهان

# فهرست

# آیین برنامه سازی : قابلیت فیلم مستند برای انتقال مفاهیم دینی

## مشخصات کتاب


سرشناسه : طاهری زاده، مهدی، ۱۳۵۶ -

عنوان و نام پدیدآور : آیین برنامه سازی : قابلیت فیلم مستند برای انتقال مفاهیم دینی/ مهدی طاهری زاده.

مشخصات نشر : قم: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، مرکز پژوهشهای اسلامی استان قم، ۱۳۸۹.

مشخصات ظاهری : [۴]، ۲۱۰ ص.

شابک : ۳۰۰۰۰ ریال: ۹۷۸-۹۶۴-۵۱۴-۱۴۱-۵

وضعیت فهرست نویسی : فاپا

يادداشت : کتابنامه: ص. ۲۰۸ - ۲۱۰؛ همچنین به صورت زیرنویس.

عنوان دیگر : قابلیت فیلم مستند برای انتقال مفاهیم دینی.

موضوع : دین در سینما

موضوع : سینما -- جنبه های مذهبی

موضوع : سینمای مستند

شناسه افزوده : صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران. مرکز پژوهشهای اسلامی استان قم

رده بندی کنگره : PN۱۹۹۵/۹ /د۹ ط۲ ۱۳۸۹

رده بندی دیویی : ۷۹۱/۴۳۶۸۲

شماره کتابشناسی ملی : ۲۱۵۳۸۲۸


ص: ۱

## اشاره

## دیباچه

هنر یکی از ابزارهـای اثر گـذار در انتقـال انـدیشه است که در رویـارویی بـا فرهنـگ، دین و مکتب، هویت سـیال خویش را از دست می دهد و ماهیتی ثابت به خود می گیرد و به وسیله ای برای ایجاد جذبه و شور و بیان آموزه های دینی تبدیل می شود. تصویر نیز جذاب ترین و اثرگذارترین عنصر است که در دنیای هنر، رسانه ای به نام سینما و تلویزیون آن را در اختیار گرفته و مخاطبانی روزافزون یافته است.

سینما و تلویزیون در ایجاد تعامل میان هنر و باورهای ذهنی بشـر توفیق چندانی نداشـته است؛ هرچند در عصـر حاضر، از آن به «معجزه قرن» تعبیر می شود. این ناکامی از آن روست که بر سینمای قصه گو که از ابزارهای اثرگذار در تبلیغ باورها و آیین ها به شـمار می رود، جریـان انسـان گرایی حـاکم است و ویژگی برجسـته آن، نبود محتوا و مضـمون های معنوی و انسانی است. دست مـایه آثار دراماتیک در این عرصه، مواد خامی متشـکل از قصه های تخیلی و سـرگرمی زا و مطابق با حس لـذت جویی مخاطبان است. ازاین رو، مضمون پژوهی و محتواسازی برای اعتلای باورهای دینی و نشانه شناسی و

کشف مؤلفه های آن برای رسیدن به جنبه های انسانی رسانه، امری ضروری به شمار می رود.

کتاب حاضر درباره قابلیت های فیلم های مستند برای انتقال مفاهیم دینی است؛ موضوعی که در سال های اخیر ذهن برخی از برنامه سازان را به خود مشغول کرده است. به همین دلیل، این پژوهش می کوشد نگاه دین را در این زمینه تبیین کند. بنابراین، آموزه های دینی را در کنار مؤلفه های هنری قرار می دهد و در پایان، راهکارهای عملی را پیشنهاد می کند.

در پایان، از تلاش های پژوهشگر ارجمند این اثر، جناب آقای مهدی طاهری زاده سپاس گزاریم. همچنین از آقایان دکتر احمد ضابطی جهرمی، حجت الاسلام والمسلمین دکتر متقی زاده، محمدحسین تمجیدی و رامین حیدری فاروقی سپاس گزاری می کنیم که ارزیابی این پژوهش را بر عهده داشتند. امید است پژوهش حاضر فراراه برنامه ریزان و برنامه سازان محترم قرار گیرد و با ژرف اندیشی در این عرصه، بر غنای محتوایی برنامه های رسانه ملی با رویکرد تاریخی ـ مذهبی افزوده شود.

مدیریت پژوهش برنامه ای و نگارش فیلم نامه

ص: ۴

## یادداشت

در دو دهه گذشته و به صورت چشم گیری در دهه اخیر، یکی از مقولات جذاب پژوهشی در محافل آکادمیک رسانه ای ایران، مقوله فیلم مستند و شناخت ویژگی ها و ظرفیت های متنوع آن در حیطه انواع کاربردها از جمله کاربردهای آموزشی و تربیتی بوده است. این علاقه و توجه به شناخت عمیق و همه جانبه فیلم مستند، از یک سو، سبب رشد محسوس و توسعه قابل توجه ادبیات آن در ایران شده و از سوی دیگر، ظرفیت عظیمی را که این رسانه پرتأثیر واقع گرا برای خلق معنا از بطن واقعیت دارد، از جنبه های معینی بررسی و تجربه کرده است. به همین دلیل، گونه ای از این مطالعات و بررسی های نظری به منظور شناخت قابلیت های فیلم مستند در جهت خلق معنا ـ به ویژه خلق معانی فراتر از واقعیت ـ انجام شده است.

گرایش گروه چشم گیری از پژوهشگران، به ویژه پژوهشگران جوان دانشگاهی، عمدتاً متوجه کسب شناخت بر پایه اثرپذیری از نمونه ها و مدل های موفقِ به آزمون در آمده و یا الگوهای مؤثر ناشی از تجربه عملی ثمربخشی است که از مستندسازان ایرانی و غیرایرانی نسل قبل، به عنوان میراث معنوی و هنر، در تاریخ سینمای مستند ایران و جهان باقی مانده است.

در این میان، گروهی که در حوزه دین و رسانه به تعمق و پژوهش می پردازند، صرفاً به قابلیت واقع نمایی فیلم مستند قانع نیستند، بلکه چیزی فراتر از آن ـ فراتر از «بازنمایی واقعیت» عینی ـ را از هنرمند مستندساز انتظار دارند و آن، «آشکارسازی معنا به مثابه تجلی حقیقت باطنی از دل واقعیت ظاهری» است.

ص: ۵

پژوهش آقای مهدی طاهری زاده (دانش آموخته رشته تهیه کنندگی گرایش مستندسازی تلویزیونی از دانشکده صدا و سیما) همین هدف را دنبال می کند.

یکی از امتیازات این پژوهش برای بررسی، تحلیل و به طور کلی، مطالعه کاربردی چگونگی خلق معنا در فیلم مستند بر محور بینش دینی و نگاه عرفانی، انتخاب فیلم های مستندی است که مضمون مرکزی و هسته موضوعی آنها حول آیین ها و سنت های مرتبط با باورهای دینی انسان ها، بینش های مذهبی، عبادات و مناسک معنوی جوامع در گذشته و حال شکل گرفته است. در نمونه های تحلیل شده، مستند «یا ضامن آهو» برای مفاهیم دینی، عرفانی و عاطفی (بر پایه ایماژسازی) بر پایه صنعت هنری «ایهام» متکی است. همچنین مستند «نخل عزا» بر صنعت «تشخیص»، «باراکا» بر «استعاره» و «کرونوس» بر صنعت بیانی«طباق» متمرکز هستند.

از دیگر امتیازات این پژوهش، توجه سنجیده و دقیق به این جنبه مهم از هنر است که هنرمند معنا را ـ معنای فراتر از واقعیت؛ (یعنی در رسانه، واقعیت گرای فیلم مستند) را که حقیقت باطنی امور، اشیا و رویدادها می نامیم. ـ چگونه از طریق «تخیل هنری» یا از راه ایماژسازی و ابداع فرم زیبایی شناسی (شکل بیان) خلق می کند و آن را به «خیال» یا فضای ذهن مخاطب می آورد و در نهایت او را تحت تأثیر قرار می دهد. پژوهشگر در این کتاب، فرآیند یادشده را با محور قرار دادن بررسی و تعمق در شناخت قابلیت، ظرفیت و توانایی های فیلم مستند برای بیان یا طرح مفاهیم و انتقال حقایق دینی به مخاطب، از مسیر فلسفه نیز (به مثابه بستر زیبایی شناسی یا معرفت شناسی هنر) دنبال کرده است. از این رهگذر، محتوا و مطالب در خور تعمق و مفیدی نصیب خوانندگانی می شود که می خواهند چیز بیشتری از زیبایی شناسی معنوی (نه زیبایی شناسی فیزیکی و فنی) فیلم مستند بدانند و نکات ظریف تر و عمیق تری را در این زمینه بیابند.

دکتر احمد ضابطی جهرمی

ص: ۶

## فصل اول: کلیات

### ۱. تبیین موضوع

«انسان فطرتاً به دنبال یک واقعیت واحد و ثابت یعنی به دنبال حقیقت است. دنبال حقیقت واحد و ثابتی است تا خودش را و نحوه زندگی اش را با آن واقعیت و حقیقت تطبیق دهد... انسان فطرتاً در خارج از خودش، یک حقیقت ثابت و واحد که می خواهد به آن برسد، قائل است که این نحوه نگرش نسبت به عالم در میان همه انسان ها وجود داشته است». (۱)

این انسان حقیقت جو و کمال گرا برای رسیدن به حقیقت هستی و کمال خود چه می توانست کند؟ حقیقتی که با قوای زمینی و حواس پنج گانه، راهی چندان به آن نیست. او با نزدیک شدن به واقعیت های پیرامونش که دست یابی به آنها و فهمشان برایش سهل و راحت تر از فهم حقیقت آرمانی بود، توانست گامی مؤثر بردارد. البته صرف برخورد با واقعیت ها نمی توانست برای او تعیین کننده مسیری برای رسیدن به حقیقت و کمال آرمانی باشد. او می بایست با بهره گیری از واقعیت ها ــ چون واقعیت ها به خودی خود، امری



---

۱- سید مرتضی آوینی، حکمت سینما، صص ۱۶ ــ ۱۹.

ساده و سطحی اند _ ، در خود نگرشی ایجاد کند تا به موجب آن، ابتدا به پرورش روح و کمال درونی خود دست یابد. مذهب و مفاهیم دینی را نیز حاصل این نگرش می توان برشمرد که در ادیان الهی و دین اسلام برای این مذاهب و مفاهیم دینی، سرچشمه ای الهی قائل است و تماماً سرچشمه بشری ندارند و سپس به زندگی خود رویکردی کمال گرا بخشد.

آنچه از واقعیت ها و حقایق این جهانی، گوهری ارزشمند می سازد، همانا تفکر در واقعیت ها و قدرت تخیل است که فراتر از واقعیت عمل می کند و از واقعیت های پیرامون، امری پیچیده، عمیق و اثرگذار می سازد تا به عنوان راه و پلی برای درک حقایق هستی، معارف الهی، حقیقت یگانه و کمال آرمانی و در نهایت، رسیدن به سعادت باشد.

«اما سحرگاه تاریخ، آنگاه که نقاشی های دیواره غارها به عنوان اولین نشانه های تصویری به کار رفت، آدمی دریافت که انتقال بسیاری از مفاهیم ذهنی، امری دشوار است. پیدایش خط، اختراع چاپ، عکاسی و ضبط صدا نیز نتوانست مشکل را حل کند. هنرمند برای بیان ذهنیت و انتقال احساس و عقیده اش به دنبال ابزار کامل تری بود.

سینما به عنوان یک پدیده علمی و همچنین به عنوان ابزاری سرگرم کننده در اواخر قرن نوزدهم اختراع شد و در زمانی کوتاه، به مثابه وسیله ثبت عینیات و ضبط حرکات که عملکردی فراتر از عکاسی داشت، مورد توجه قرار گرفت. هنرمند در برابر خود ابزار جدیدی دید. سینما می توانست همچون پدیده های هنری، برای انتقال ذهنیت به کار گرفته شده و با عینیت بخشیدن به افکار و عواطف و تصورات هنرمند، شکل جدیدی از بیان باشد. گویی تاریخ هنر، با این وسیله جدید، معنایی دیگر یافت. تاریخی که مربوط

می شد به شناسایی و به کارگیری «آنچه هست» برای مطرح ساختن «آنچه که باید باشد»، به نحوی که بیشترین تأثیر حاصل شود.

سینما در عمر کوتاهش، بیش از تمام طول تاریخ هفت هزار ساله ادبیات، بر افکار میلیاردها مردم جهان تأثیر گذاشته است. هیچ هنری تا این حد مخاطب نداشته است. سینما بر بال های تصویر و صدا، [در جست وجوی حقیقت]، واقعیت را درمی نوردد و فاتح عالم خیال می شود. سینما ناممکن ها را ممکن ساخته و تقریباً هر ذهنیتی را به عینیت مبدل می سازد. سینما بیش از هر فرم دیگر هنری، توانایی نزدیک شدن به ساختار رؤیا و خواب و منطق تصورات ذهنی را دارد». (۱)

«سینما، هنری پیچیده است؛ زیرا تقریباً مستلزم مشارکت و تلفیق همه هنرهای ماقبل خود می باشد به اضافه تعداد بی شماری مسائل فنی، مهارتی و علمی که در جریان تولید فیلم، فیلم ساز با آن مواجه است. با توجه به تاریخ بسیار کوتاه آن (در مقایسه با سابقه تاریخی سایر هنرها)، این هنر رشد فوق العاده زیادی داشته، تا آنجا که هیچ هنری در قرن بیستم نتوانسته از لحاظ فراگیری، محبوبیت و تأثیر با آن برابری کند. تنوع در شیوه های بیان، همچنین پویایی و انعطاف فوق العاده ای که در امکانات بیانی و بکر این هنر در سه دهه متوالی پس از پیدایش «سینماتوگرافی» کشف شد، سینما را در اواخر دوره صامت، یعنی سال های ۱۹۲۰ م.، در ردیف «هنرهای زیبا» قرار داد، گرچه خیلی پیش از آن، ریچیوتو کانودو، شاعر و منتقد ایتالیایی، پس از جنگ جهانی اول، عنوان «هنر هفتم» را برای سینما پیشنهاد کرده بود.



---

۱- محسن هاشمی، از ذهنیت تا عینیت در سینما، صص ۹ و ۱۰.

... [و در این مسیر رو به رشد صنعتی و تکنولوژیکی سینما]، هنرهای دیگری هم که در سینما حضور و مشارکت داشتند، در بطن آن چنان دچار تغییرات کیفی و استحاله شدند که تعریف عواملی چون داستان، گفت و گو، بازیگری، دکور و لباس، موسیقی، رنگ و قاب بندی تصویر... به کلی در حوزه سینما عوض شد و ده ها تفاوت دیگر که به سرعت از سینما یک هنر و یا شکل بیانی مستقل، بغرنج، پویا و در عین حال غنی ساخت. در مجموع، سینما تا حد چشم گیری هویت هنری مستقل و ویژه خود را از طریق مشکلاتی که در تطبیق عناصر برگرفته از سایر هنرها داشت، کشف نمود. این عوامل در دست یابی سینما به بیان هنری ویژه خود که آن را «بیان سینمایی» می نامیم، یاری رسانیدند».(۱)

آثار سینمایی را به طور کلی در سه نوع می توان خلاصه کرد: فیلم داستانی، فیلم مستند و فیلم انیمیشن که می توانند دامنه موضوع های گوناگون با سبک های بیانی مختلفی را به خود اختصاص دهند. فیلم داستانی با تخیل پردازی بیشتر نسبت به فیلم مستند همراه است و گاهی نیز با بهره گیری از واقعیت ها یا فضاهای واقعی به این تخیل پردازی کمک می کند. فیلم انیمیشن را نیز ماهیتاً می توان «ضد واقعیت» و «غیر واقعی» قلمداد کرد، هرچند ممکن است از موضوعی واقعی بهره گیرد. فیلم مستند علاوه بر داشتن موضوعی واقعی، با موقعیت و فضایی واقعی و ساختاری واقع نمایانه و حقیقت جو همراه است که از خصوصیات ذاتی این نوع شمرده می شود. البته با توجه به اینکه فیلم مستند دارای اقسامی است، اما بزرگ ترین و مهم ترین انتظاری که از آن می رود، نشان دادن واقعیت و بیان حقیقت در



---

۱- احمد ضابطی جهرمی، سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه، صص ۶۷ _ ۶۹.

شکلی واقعی و صادقانه است. هرچند واقعیت ها و حقایق را در قالب هنر نمی توان به طور جامع و کامل به نمایش درآورد، می توان گفت فیلم مستند با استنادی وفادارانه نسبت به واقع و واقع نمایی و حقیقت جویی به موضوع، مکان، زمان، فرم، صدا، تصویر و ... شکل می گیرد.

ازاین رو، در این پژوهش، به بررسی و پاسخ دهی این مسئله پرداخته ایم که: فیلم مستند با توجه به توان مندی ها و قابلیت هایی همچون واقع گرایی، حقیقت جویی، باورپذیری، خلاقیت هنری و امکانات بیانی، آیا می تواند در تبیین و ارائه مفاهیم دینی نقشی مؤثر و مفید داشته باشد؟

## ۲. ضرورت و فایده پژوهش

از جمله مسائلی که در سالیان اخیر، ذهن برنامه سازان و اصحاب رسانه را به خود مشغول ساخته است، یافتن راهی کارا در زمینه شیوه انتقال اندیشه و اثرگذاری ماندگار موضوع برنامه بر ذهن مخاطب است.

سینما که سیطره اش را بر افکار انسان ها گسترانده و به یک زبان تصویری بین المللی و اثرگذار بدل گشته است، ابزاری قدرتمند برای انتقال ذهنیات و اندیشه است که در صورت به کارگیری صحیح و سازنده، در ارتقای سطح معرفتی جامعه می تواند نقش بسزایی داشته باشد.

از جمله موضوع های مهم در جامعه، طرح مفاهیم دینی و ارزش های معنوی و اخلاقی در راستای معارف و اهداف دین است. با توجه به اهمیت تبلیغ دین و معارف دینی در اسلام و نیاز اساسی به تقویت و زنده نگه داشتن معارف و آموزه های دینی در جامعه کنونی ایران، فیلم سازان و برنامه سازان رسانه ملی باید در این زمینه کوشا باشند. آنان باید با آگاهی کامل و برخورداری از بینش و پشتوانه علمی و نظری نسبت به توانایی و

کارکرد رسانه هایی چون تلویزیون و سینما در این حیطه به فعالیت بپردازند؛ زیرا ناآشنایی با کارکرد و توان مندی رسانه و ظرفیت های بیانی قالب های برنامه سازی سبب استفاده ناقص از قابلیت های ابزار و در نهایت، دست نیافتن به خواسته ها و اهداف مطلوب خواهد شد.

در این پژوهش، با شناخت بهتر فیلم مستند و توجه به ویژگی های ذاتی و ساختاری آن مانند واقعیت گرایی، باورپذیری، خلاقیت هنری و امکانات بیانی در خواهیم یافت که فیلم مستند چگونه می تواند در عرصه تبلیغ و احیای آموزه های دینی و معارف اسلامی به عنوان رسانه ای مفید و اثرگذار نقش آفرینی کند.

## ۳. پیشینه پژوهش

در حوزه سینما و دین، مقاله ها و کتاب های زیادی نوشته شده که به مباحث امکانی و نهایتاً ضرورتی حضور دین در سینما پرداخته یا این مباحث را به چالش کشیده است. همچنین به تحلیل فیلم های داستانی در این زمینه نیز توجه ویژه ای شده است. البته درباره نقش ویژه فیلم مستند در انتقال مفاهیم دینی و امکان تعامل آن با دین و بررسی قابلیت هایش فقط یک مقاله با عنوان «نسبت دین و رسانه با تکیه بر قالب مستند» یافت شد، ولی تاکنون کتابی با این رویکرد نگارش نیافته است.

این مقاله به کوشش رؤیا غندالی و شبنم میر زین العابدین از پژوهشگران مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه ای صدا و سیما در هجده صفحه نگاشته شده و در فصل نامه پژوهش و سنجش، سال دهم، شماره ۳۶، زمستان ۱۳۸۲ به چاپ رسیده است. گفتنی است همین مقاله با شرح و تفصیل بیشتر، به نام «امر قدسی در قالب سینما» در کتاب روایت های مستند (مقالاتی درباره

سینمای مستند ایران و جهان)، زیر نظر رضا درستکار، از سوی نشر مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی، در سال ۱۳۸۶ در تهران چاپ شده است.

مقاله یادشده با بیان گزارشی درباره وضعیت سینما و برنامه های مستند تلویزیونی با مضمون دینی و گفت وگو با تنی چند از مستندسازان عرصه سینما و تلویزیون ایران درباره چیستی مستند، از جایگاه مستند با مضمون دینی و چگونگی طرح آن در قاب تلویزیون و نیز اوضاع فعلی و آینده این مقوله سخن می گوید. رویکرد نویسندگان مقاله، ترسیم خطوط وضعیت کنونی مستند با مضمون دینی و نارسایی های موجود و روشن شدن اندکی از مباحث نظری درباره سینمای مستند با مضامین دینی است.

## ۴. رویکرد رسانه ای و اهداف کاربردی

نگارنده بر این عقیده است که فیلم مستند با توجه به توان مندی های متعددی که دارد (واقع گرا بودن، حقیقت جویی، باورپذیری، قابلیت پرورش خیال هنری یا خلق ایماژ)، می تواند قالب مناسب و مؤثری در تبیین و ارائه مفاهیم دینی باشد. از این رو، رویکرد اصلی این پژوهش، بررسی امکانات هنری، ظرفیت های بیانی و ویژگی های ساختاری فیلم مستند در طرح موضوع های گوناگون و در نهایت، رسیدن به این هدف است که آیا فیلم مستند را می توان به عنوان ابزاری مناسب و اثرگذار برای تبیین و انتقال مفاهیم، ارزش ها و آموزه های دینی به برنامه سازان و فیلم سازان معرفی کرد؟

بعد از بررسی ویژگی ها و امکانات بیانی در فیلم مستند و پاسخ به این پرسش(1) نمی توان از آن پژوهشی کاربردی و جزئی تر انتظار داشت، بلکه این پژوهش بیشتر جنبه زیرساختی و اثباتی دارد. ازاین رو، برای کاربردی شدن



---

۱- با توجه به اینکه در این موضوع به صورت خاص، منبعی یافت نشد.

بیشتر پژوهش، پژوهشگران رسانه بایـد در این حیطه وارد شوند(۱) تا بتوان به دستورالعمل های کاربردی و مفیـد برای برنامه سازان و فیلم سازانِ گونه مستند دست یافت.

## ۵. مفاهیم و واژه های کلیدی

### الف) فیلم مستند

«از نظر لغوی، مستند(۲) عبارت است از هر گزارش و بازنمایی و یا اجرا که نشانه های بصری و یا کلامی را در ثبت تقویمی و مرتب یک رویداد و یا تدارک یک برهان، بسیج نماید.»(۳) باید دانست «اصطلاح فیلم مستند را ظاهراً نخستین بار در [سال] ۱۹۲۶ م.، جان گریرسون(۴) باب کرد. تعریف بسیار معروف گریرسون از فیلم مستند، «اجرای هنری یا پرورش خلاق امر واقع»، نقطه آغازین بحث تولیدات مستند است. این تعریف به ویژه بر فرآیندی پرتو افکند که در آن، مستندساز، عناصر مختلف (کلمات، موسیقی، تصویر و جلوه های صوتی) را در یک تولید هنری به هم جوش می دهد که هم کشش کارکردی و هم کشش زیبایی شناختی داشته باشد. اما گریرسون گویا متوجه دو تمایل متقابل در این نوع مستندسازی نبوده، که با «مؤلفه امر واقع» مستندساز، توجه ما را به قابلیت خودش در بازتولید و بازنمایی رخدادهایی که در جهان خارج به وقوع پیوسته [است]، جلب می کند و با «مؤلفه خلاقه»، مجموعه های کاملی از تمهیدات ساختاری و



---

۱- در بخش ایده ها و محورها به برخی نیازهای پژوهشی اشاره شده است.

۲- Documentary

۳- . ریچارد کیلبرن و جان آیزود، مقدمه ای بر مستند تلویزیونی، مواجهه با واقعیت، ترجمه: محمد تهامی نژاد، ص ۳۲.

۴- John Grierson

روایی سازی برای ارتقای تأثیر فیلم یا برنامه بر مخاطب به کار گرفته می شود». (۱)

جان گریرسون، سینماگر انگلیسی که بعضی، او را «پدر سینمای مستند» خوانده اند، گفته [است]: «فیلم مستند یعنی گزارش و تفسیر خلّاق واقعیت.» پِر لورنتس،(۲) سینماگر معروف امریکایی و سازنده «خیشی که دشت ها را شیار زد» و «رودخانه» گفته [است]: «فیلم مستند یعنی فیلمی واقعی که از عامل های درام برخوردار باشد.» پل روتا،(۳) سینماگر انگلیسی و نویسنده کتاب فیلم مستند و مروری بر سینما از آغاز تاکنون نوشته [است]: «فیلم مستند یعنی فیلمی که زندگی واقعی مردم را به نحوی خلّاق با توجه به شرایط اجتماعی نمودار سازد».

آکادمی هنرها و علوم سینمایی امریکا این تألیف را ارائه کرده [است]: فیلم مستند، فیلمی است که موضوع های تاریخی و اجتماعی و علمی و اقتصادی را بررسی کند. فیلم برداری مستند یا در هنگام وقوع حوادث یا بعداً، توسط بازسازی آنها، انجام می گیرد. در این نوع فیلم، اهمیت محتوای واقعی بیش از محتوای سرگرم کننده است.

اتحادیه جهانی فیلم سازی مستند [نیز] این تألیف را ارائه کرده [است]: فیلم مستند شامل تمام روش هایی است که برای فیلم ها احساس و تفکر را برمی انگیزند و گزارش حقیقی و راستینی از واقعیت ارائه می دهند یا به تعبیری صادقانه و موجه، پس از رخ دادن رویدادها، اکتفا می کنند. هدف این فیلم ها، برانگیختن میل و رغبت تماشاگر نسبت به توسعه دانش و ادراک



---

۱- همان، ص۳۷.

۲- Pare Lorentz

۳- Paul Rotha

خود و مطرح کردن واقعی مسائل گوناگون زندگی و ارائه راه حل های آن از نقطه نظرهای فرهنگی و اقتصادی است». (۱)

همچنین به باور احمد ضابطی جهرمی، «فیلم مستند، فیلمی است که معمولاً با استناد به موضوعی واقعی و شخصیت های واقعی در یک فضای واقعی، به ثبت و بازنمایی (۲)هنرمندانه امری واقعی و یا حقیقی(۳) می پردازد». (۴)

### ب) دین

«دین، کلمه ای است عربی و به معنای قضاوت و جزاء اطاعت و انقیاد و آیین و شریعت به کار می رود و آن عبارت است از: یک وضع و تأسیس الهی که مردم عاقل را به رستگاری هدایت می کند.»(۵) در اصطلاح نیز «به معنای اعتقاد به آفریننده ای برای جهان و انسان و دستور[های] عملی متناسب با این عقاید می باشد». (۶)

«دین یک سازمان وسیع فکری، اعتقادی، اخلاقی و عملی است. دین یعنی صراط مستقیم، یعنی راه راست بشری. به تعبیر دیگر، دین مجموعه ای است از دستورهایی که از ناحیه خدا یکی بعد از دیگری می آید. ... دین مشتمل است بر یک سلسله اصول و معتقدات که هر کس باید خودش مستقیماً تحقیق کند و واقعاً تشنه یاد گرفتن و تحقیق در آنها باشد... و مشتمل بر یک سلسله دیگر [از] تعلیمات اخلاقی و اجتماعی [است] که مسلماً برای هر بشری لازم است آنها را فرا گیرد و نیز مشتمل است بر یک رشته دستورالعمل ها که آموختن و سؤال کردن آنها هم لازم است.



---

۱- حمید نفیسی، فیلم مستند، ج۱، صص ۳ _ ۵

۲- Repersentation

۳- .Fact

۴- . احمد ضابطی جهرمی، «وقتی مستندساز ناظر بر واقعیت است»، بولتن دومین جشنواره سراسری فیلم های دانشجویی، ش۳، ص ۷.

۵- . عباس قدیانی، تاریخ ادیان و مذاهب در ایران، ص ۱۶.

۶- محمدتقی مصباح یزدی، اصول عقاید، ص ۱۱.

دین، ایـدئولوژی ای است که تکیه اش بر سـرشت روحـانی انسـان یعنی بر شـناساندن انسـان است، بر آگاه کردن انسان به این سرشت و پرورش دادن این جنبه وجـود انسـان و برقرار کردن تعـادل میـان دو جنبه وجودی انسـان؛ عِلوی و سِـفلی است. ... ما دین را عبـارت از قوانین تکامـل اجتمـاعی می دانیم، یعنی همـان طور که مثلاًـ علم، قوانین تکامل طبیعی را کشف کرد، دین، قوانین تکامل اجتماعی را که یک تکامل اکتسابی است، از راه وحی بیان کرد». (۱)

«دین از نظر علمـای خداشـناس عبـارت است از قـانون و نهـادی خـدایی که مشـتمل بر اصول و فروع باشـد و آن دین از طرف خداونـد بر مردمی عاقل و بالغ نازل شـده باشـد. در اسـلام، دین را چنین تعریف کرده اند: دین عبارت است از اقرار به زبان و اعتقـاد به پـاداش و کیفر در آن جهـان و عمل به ارکان و دسـتورات آن... دین عبارت از نیروهای تسـکین دهنـده فوق انسانی است که رفتار و زندگی او را تحت انضباط می آورد.

جادو بر اساس قوانین تغییرناپـذیر طبیعت اسـتوار است، ولی اعتقاد به نیروهای منضـبط کننـده اساس دین را تشـکیل می دهد و فرق بنیـادی دین و جـادو همین است. ما می دانیم که در نزد بشـر ابتـدایی، دین و جادو از نظر حکم و عمل و ایمان و ترس به هم آمیخته است، اما جادو، مرحله ای تشویش آمیز و دین حالتی است که باعث آرامش خاطر و اطمینان قلب انسان می گردد.

دین، ذاتی ذهن انسـان و مکمّـِل طبیعت بشـری است. شایـد همه چیز تحلیل رود، ولی اعتقاد به خـدا که اصل نهایی همه ادیان جهـان است، بر جـای خواهـد مانـد... در پس کلیه اسـمای مختلف خداونـد از قبیل برهما، یهوه، اهورامزدا، الله، یک مقصود و یک کوشش و یک ایمان نهفته است. ادیان همه از سرزمین مقدس ذهن انسان، سرچشمه و از یک روح، جان



---

۱- محمـدعلی زکریـایی، فرهنـگ مطهر (مفـاهیم، اصـطلاحات و تعابیر علوم انسانی ـ دینی از دیـدگاه اسـتاد شـهید مرتضـی مطهری)، صص ۴۲۰ و ۴۲۱.

گرفته انـد. روش هـای گونـاگون ادیـان و اختلافـات آنهـا، همه وسایـل موقـتی و آزمایشـی است برای مقـابله بـا یـک واقعیت روحانی... ادیان همه تاریخی اند و اکثر آنها کامل و نهایی نیستند و پیوسته در رشد و نموّ [هستند] و هر رشد، حقیقتی تازه بر روی کهن قرار می گیرد و هر دین در خود، صورت بازمانده ای از دین کهن دارد. فقط دین نورانی اسلام است که کامل ترین و بهترین دین و برای تمام جهانیان می باشد که رستگاری دو جهان را به ارمغان می آورد». (۱)

«کسانی که مطلقاً معتقد به آفریننده ای نیستند و پیدایش پدیده های جهان را تصادفی و یا صرفاً معلول فعل و انفعالات مادی و طبیعی می دانند، «بی دین» نامیده می شوند و کسانی که معتقد به آفریننده ای برای جهان هستند، هرچند عقاید و مراسم دینی ایشان، توأم با انحرافات و خرافات باشد، «بادین» شمرده می شوند و دین حق عبارت است از آیینی که دارای عقاید درست و مطابق با واقع بوده، رفتارهایی را مورد توصیه و تأکید قرار دهد که از ضمانت کافی برای صحت و اعتبار برخوردار باشند. با توجه به توضیحی که درباره مفهوم اصطلاحی دین داده شد، روشن گردید که هر دینی دست کم از دو بخش تشکیل می گردد:

۱. عقیده یا عقایدی که حکم پایه و اساس و ریشه را دارد.

۲. دستور[های] عملی که متناسب با آن، پایه یا پایه های عقیدتی و برخاسته از آنها باشد.

بنابراین، کاملاً بجاست که بخش عقاید در هر دینی، «اصول» و بخش احکام عملی، «فروع» آن دین نامیده شود، چنان که دانشمندان اسلامی، این دو اصطلاح را در مورد عقاید و احکام اسلامی به کار برده اند». (۲)



---

۱- تاریخ ادیان و مذاهب در ایران، صص ۱۶ ـ ۱۸.

۲- اصول عقاید، ص ۱۱.

## ج) مفاهیم دینی

### اشاره

حال با توجه به تعریف دین و تقسیم آن به دو بخش اصول و فروع می توان اذعان داشت هر معنا و مفهوم یا امری، در هر دینی که در این دو دسته بوده و مقدمه یا تالی تِلو و نتیجه آن باشد (از جمله آداب اخلاقی، اجتماعی، فرهنگی و مناسک و مراسم آیینی و در یک کلام، ارزش های معنوی)، می توان در شمار مفاهیم دینی محسوب کرد. از منظر اسلام و اعتقادات شیعی، در یک تقسیم بندی از انواع مفاهیم دینی آنها را به سه دسته می توان تقسیم کرد: باورها (عقاید)، هنجارها (احکام) و ارزش ها (اخلاق).

### یک _ باورها

«شامل آن دسته مفاهیمی می شود که اعتقاد به آنها منجر به بروز کنش خاص آن می شود که در پنج محور اصلی می توان به عنوان اصول دین خلاصه نمود:

۱. اعتقاد به وحدانیت ذات باری تعالی (توحید)؛

۲. اعتقاد به عدالت خداوند (عدالت)؛

۳. اعتقاد به وجود انبیا (نبوّت)؛

۴. اعتقاد به وجود امام و جانشینی انبیا (امامت)؛

۵. اعتقاد به دنیای پس از مرگ (معاد).

دیگر مسائل اعتقادی را می توان محورهای فرعی در نظر گرفت از جمله: شیطان، برزخ، فرشته، مرگ، معجزه، قرآن، وحی و دعا». (۱)

### دو_ هنجارها

«به آن دسته مفاهیمی گفته می شود که دارای احکام خمسه (وجوب، حرمت، کراهت، استحباب و اباحه) بوده که ده محور اصلی آن را می توان به عنوان فروع دین (نماز، روزه، حج، خمس، زکات، جهاد، امربه معروف، نهی از



---

۱- علی نقی ایازی، «چگونگی تبدیل مفاهیم دینی به نشانه های تصویری» به نقل از: سینما از نگاه اندیشه (مقالات دومین هم اندیشی دین از چشم سینما)، ج ۲، صص ۲۵۹ _ ۲۶۱.

منکر، تولّی و تبرّی) خلاصه نمود و دیگر مفاهیم را به عنوان محورهای فرعی هنجارها در نظر گرفت از جمله: ربا، حجاب [و] حق والدین». (۱)

### سه _ ارزش ها

«مفاهیمی که عمل آنها حسن ذاتی داشته و انجام آنها در دین، پسندیده و نیکو است، از جمله: مهربانی و محبت، ایثار، صبر، یاری گرفتار، خوش رفتاری و مناسک و مراسم دینی و آیینی». (۲)

«البته باید توجه داشت هرکدام از این محورها دارای شاخص ها و ملاک هایی هستند که به طور مستقیم یا غیرمستقیم، نشان دهنده و مرتبط با آن محور می باشند. مثلاً از جمله شاخص های اعتقاد به وحدانیت خداوند و توحید، اعتقاد به قدرت لایزال الهی یا اعتقاد به صفات الهی می باشد. از جمله شاخص ها و ملاک های محور باور به وجود ائمه: می توان توسل جویی به معصومین یا شادی مؤمن در شادی معصوم و حزن او در حزن معصوم و یا اعتقاد فرد به شفاعت و دوستداری ائمه معصومین را برشمرد. از جمله شاخص های حق والدین، اطاعت از آنان، نگه داری از آنان [در] زمان درماندگی، تأمین امکانات رفاهی آنان، بلند صحبت نکردن با آنان [است]. از جمله شاخص های ایثار، شهادت و گذشتن از حق خود برای کمک به هم نوع را می توان بیان کرد که در پرداختن و ذکر مفاهیم دینی به همین حد اکتفا می کنیم. این مفاهیم در هر دینی تعریف شده و به عنوان حقیقت هایی هستند که به حقیقت واحده و قصد شده در هر دینی راه دارند». (۳)



---

۱- همان، صص ۲۶۱ _ ۲۶۵.

۲- همان.

۳- همان، ص ۲۵۹.

## فصل دوم: مبانی موضوع

### ۱. نگاه شرق و غرب به مقوله حقیقت و واقعیت

#### الف) حقیقت

انسان از همان بدو خلقت خود همواره به دنبال حقیقت و واقعیت هستی بوده و کوشیده است به آن برسد تا از این رهگذر، به جواب معمای زندگی خود دست یابد که همان سعادت، جاودانگی و آرامش درونی است. ازاین رو، در عصرهای مختلف، انسان ها همواره اعتقاداتی نسبت به حقیقت و واقعیت هستی و زندگی خود داشته اند.

با توجه به گستردگی نظرها در تعریف حقیقت، در این پژوهش، برای رعایت اختصار، به تعریف حقیقت در نظام فلسفه شرق و غرب از زبان استاد شهید مرتضی مطهری بسنده می کنیم. به باور ایشان، «حقیقت یعنی اندیشه هایی که با واقع و نفس الامر منطبق است. پس حقیقت عبارت است از اندیشه ای که در ذهن آن فرد وجود دارد و با اندیشه های دیگر او سازگار است؛ یعنی اندیشه ای که در ذهن شما پیدا می شود، اگر با سایر اندیشه های شما سازگار درآید و تناقض نداشته باشد، حقیقت است، ولی اگر اندیشه های دیگر شما را نفی کند و با آنها سازگار نباشد، غلط است. و اگر جمع و

جامعه را در نظر بگیریم، تعریف حقیقت چنین می شود: هر اندیشه ای که در یک زمان، اذهان دانشمندان بر آن توقف داشته باشند، حقیقت است. اگر مردم یک زمان ولو برای مدت یک نسل حتی برای چند سال، اندیشه ای را بپذیرند و همه روی آن توافق کنند، آن اندیشه، حقیقت است. پس از نظر اینها، تعریف حقیقت چنین است: «اندیشه ای که مردم یک زمان بر آن توافق دارند».

حقیقت عبارت است از آنچه در اثر مقابله و مواجهه با خارج حاصل شود. اگر لفظ در معنی اصلی خود استعمال شود و همچنین اگر صفت به موصوف حقیقی خود اسناد داده شود، آن را «حقیقت» گویند. حقیقت به اصطلاح عرف، معانی مخصوصی می دهد که در اینجا منظور نیست. اینجا منظور بیان فلسفی آن است. فهمیدن تعریف حقیقت به اصطلاح فلسفه آسان است؛ زیرا در اصطلاحات فلسفی معمولاً حقیقت هم ردیف «صدق» یا «صحیح» است و به آن قضیه ذهنی گفته می شود که با واقع مطابقت کند، اما «خطا» یا «کذب» یا «غلط» به آن قضیه ذهنی گفته می شود که با واقع مطابقت نکند. مثلاً اعتقاد به اینکه «چهار مساوی است با دو ضرب در دو» یا اعتقاد به اینکه «زمین گرد خورشید می چرخد»، حقیقت و صدق و صحیح است و اما اعتقاد به اینکه «دو ضرب در دو مساوی است با سه» یا اعتقاد به اینکه «خورشید گرد زمین می چرخد»، خطا و کذب و غلط است. پس «حقیقت»، وصف ادراکات است از لحاظ مطابقت با واقع و نفس الامر. هر وقت حقیقت بگوییم، منظور آن ادراکی است که با واقع مطابقت دارد. ماهیت را یک وقت هست که فرض می شود که تحقق خارجی هم دارد که به آن می گویند حقیقت. گروهی می گویند: «حقیقت یعنی فکری که تجربه، آن را تأیید کرده است.» این گروه نیز انطباق فکر با تجربه و نتیجه عملی دادن را علامت

حقیقت نمی داننـد، بلکه می گوینـد معنای حقیقت غیر از این نیست. گروهی دیگر می گویند: «حقیقت یعنی فکری که در اثر مقـابله و مواجهه حواس بـا مـاده خـارجی پیـدا می شود. پس اگر فرض کنیم دو نفر در اثر مواجهه و مقابله با یک واقعیت، دو نوع ادراک کننـد، یعنی اعصابشان دو گونه متأثر شود، هر دو، حقیقت است. ... برخی می گویند: «حقیقت یعنی آن چیزی که پذیرفتن او برای ذهن سـهل تر و آسان تر باشد.» حقیقت را طورهای دیگری هم تفسـیر کرده اند، مثل آنکه: «حقیقت یعنی آن فکری که ذهن با اصول علمی به سوی او هدایت شده باشد».

پر واضـح است که همه این تعریف هـا و تفسـیرها به منزله سپر انـداختن در برابر اشـکالات ایـدئالیست هـا و سوفسـطاییان ... و فلّیسـین شاله و ویلیام جیمز است. بسـیاری از ماتریالیست ها به این نظریه چسبیـده اند و گفته اند تعریف حقیقت، هیچ کدام از اینهـا نیست. تعریـف حقیقت این است: «هر انـدیشه ای که تجربه و عمـل آن را تأییـد کنـد، حقیقت است و هر انـدیشه ای که تجربه و عمل آن را تأییـد نکند، حقیقت نیست.» ... بعضـی دیگر حقیقت را به شـکلی دیگر تعریف کرده اند: اصـلاً حقیقت و خطا به آن شـکل که شما می گویید، معنی ندارد. حقیقت چیزی است که در نتیجه برخورد قوای ادراکی ما با عالم خارج پیدا شـده باشـد (تز، آنـتی تز، سـنتز). ... حقیقت یعنی آنچه که معلـول برخورد عـالم عین و عـالم ذهن باشـد. هرچه که معلول این برخورد باشد، اسمش حقیقت است، نه هر چیز که مطابق با واقع باشد». (۱)

#### ب) واقعیت

«در اصـطلاحات جدیـد معمولاًـ به خود واقع و نفس الامـر، «واقعیت» اطلاـق می شود، نه «حقیقت» و مـا نیز از همین اصـطلاح پیروی می کنیم و لهذا هر



---

۱- فرهنگ مطهر (مفاهیم، اصـطلاحات و تعابیر علوم انسانی ــ دینی از دیدگاه استاد شـهید مرتضـی مطهری)، صـص ۳۶۹ ــ ۳۷۱.

وقت «واقعیت» بگوییم، منظور، خود واقع و نفس الامر است و هر وقت «حقیقت» بگوییم، منظور آن ادراکی است که با واقع مطابقت دارد». (۱)

«در تفکر جدید مرسوم است که واقعیت را به معنای عالم ظاهر و حس و زندگی معمول انسان ها می گیرند. اگر به سراغ آن چیزی که در مکتب رئالیسم در سینما مطرح است، بروید، این مطلب روشن تر می شود که معنایی که از واقعیت در نظرشان است، چه معنایی است». (۲)

«رئالیسم یا مذهب اصالت واقع، تأکیدش بر واقع است و مفهوم «رئالیسم» و «واقعی» که [مکتب] رئالیسم، عالم خود را در آن می داند، همواره صورت واحدی نداشته است، اما به یک معنی می توان آن را اصالت همین عالم جزئیات و کثرات دانست که در فلسفه، ارسطو، پدر آن بوده و هنر یونانی (تخنه) وظیفه خود را بیان و محاکات آن می دانسته است. ارسطو، واقعیت را علی رغم کثرت، دارای وحدت می داند. واقعیاتی که محسوس نیستند، مانند عقل فعال در زمان و... جهت جامع این کثرت اند، اما این نظر در باب واقعیت و رئالیسم ثابت نماند. در عالم دینی اسلامی و مسیحیت، اصلِ عالمِ واقع به حقیقت متعالی برمی گردد. عالم واقع، تجلّی حقیقت است و خود در مرتبه شیئیت، مقام مظهریت و مجلای تجلیات حق را دارند. هر موجودی در عالم واقع، حقیقت را منکشف می سازد و اساساً انکشاف عالم واقع با به منظر حقیقت رسیدن آدمی ملازمت دارد.

در عصر پس از رنسانس، حقیقت متعالی که جهت جامع کثرات است، هر چند در برخی فلسفه ها مطرح است، اما در کل، مفهوم «تعالی» اغلب مهمل و بی فایده تلقی می شود. در اینجا نحوه تلقی از واقعیت نیز تغییر



---

۱- . همان، ص ۸۲۸.

۲- سید مرتضی آوینی، «مراتب واقعیت و واقع نمایی سینمایی»، فصلنامه تحقیقاتی در زمینه سینما (ویژه سینمای مستند)، ش۲۵، ص ۱۶.

می کنـد. در دوره جدید، رئالیسم یا مذهب اصالت واقع عبارت است از اصالت دادن به ظاهر و انکار مطلق هرچه ورای ظواهر حسی و نفسانی است؛ زیرا از آنجا که همه چیز از طریق تجربه به دست می آید و حتی حوزه عقل نیز خارج از محدوده تجربه نیست، لـذا هستی و وجود عبارت است از آنچه در تجربه حسـی ــ نفسانی ما آشـکار می گردد و جز این، هیـچ امر دیگری به عنوان واقعیت وجود ندارد. این نحوه رئالیسم که بهترین ترجمه اش، «ظاهربینی» یا ظاهرپرستی است و از متن بشـرمداری برمی خیزد و معنایی جز اصالت اهوای نفسانی بشـر نـدارد. بـدین معنی که هرچه در ظرف حس ما می گنجـد، اصـیل است و وجود دارد و هرچه نمی گنجد، موهوم و بی اعتبار. پس جهت جامع واقعیت و حقیقت آن، «منِ نفسانی» ماست. از اینجاست که سور رئـالیسم که به معنـای مـذهب اصـالت وراء واقع تلقی می شود، چیزی جز همـان هیولای پریشان نفس و اضـغاث احلام نیست. اکنون ایـدئالیسم نیز به وجود حسـی متکـثر نفسـانی که در ذهن جمع است، [محـدود] شـده بود. پس ایـدئالیست هـای جـدید معتقدنـد که مُثُل و ایـده های افلاطونی، نه در جهانی مجرد، بلکه در ذهن ما وجود دارد و بـدین ترتیب، این ذهن و تصورات ذهنی مـاست که به موجودات تعیّن و صورت می بخشـند، نه واهب الصور و نه چنان است که آنها مجلّای تجلیات حق و جلوه گاه ربانی و ساحت قدس باشند». (۱)

«معنـایی که از واقعیت در نظر مـاست، این معنا نیست. ما اگر رابطه «حقیقت» و «واقعیت» را با توجه به تفکری که به آن اعتقاد داریم، جست وجو کنیم، می بینیم که تفـاوت چنـدانی میـان این دو معنـا نیست. معمولاً «واقعیت» را به معنای حقیقتی که برای انسان وقوع پیدا کرده و در آن، «انسان» لحاظ شده، به کار می برند، اما لفظ «حقیقت» قدری فراتر از این



---

۱- محمد صدری، مفهوم واقعیت در هنر و سینما، صص ۳۱ و ۳۲.

معناست؛ یعنی وجود انسان در آن لحاظ نشده است. واقعیت از نظر ما همین زندگی عادی مردم یا همان که تعبیر فطرت اول برایش صادق است، نیست. ما واقعیت را تجلی حق در مراعی زمان و مکان و نسبت به انسان می دانیم که البته در این تعبیر، یک اشتباه یا مسامحه وجود دارد و آن اینکه زمان و مکان خود با تجلی حق وجود پیدا می کند و قبل از آن زمان و مکان اصلاً متصور نیستند. به هر تقدیر، حالا با این مسامحه این را از ما بپذیرید.

تا قبل از تفکر جدید، برای واقعیت خارج از انسان، چنین حقیقتی قائل بودند و این حقیقت را ثابت می دانستند و بعد با آن به مثابه مشیّت مطلقه حضرت حق و ظهور او روبه رو می شدند. به همین دلیل، آن را سرا پا خیر و حُسن و عدل می دانستند ... . این [معنا از] واقعیت، با آن معنایی که از واقعیت مورد نظر مصطلح است، اصلاً نمی خواند. تا قبل از تفکر جدید، تفکر انسان نسبت به واقعیت ها و حقیقت چنین چیزی بود. گاه در تعبیراتی که ما استفاده می کنیم، می پرسیم که آیا تفکر او واقعی است یا نه؟ یا آیا این تصور و پندار تو با واقعیت منطبق است یا نه؟ اگر درست توجه کنید که این جملات را به چه معنایی به کار می برید، پی خواهید برد که ریشه اش در یک اعتقاد به یک حقیقت ثابت در خارج از خودمان است و میزان صحت و سقم افکار انسان همواره با این واقعیت مطابقت دارد. اگر پندارهای انسان با واقعیت تطبیق داشت، می گویی تفکر او درست است و اگر نه، می گویی اشتباه است». (۱)

ص: ۲۶

---

۱- «مراتب واقعیت و واقع نمایی سینمایی»، فصلنامه تحقیقاتی در زمینه سینما (ویژه سینمای مستند)، ش۲۵، صص ۱۶ و ۱۷.

البته دین اسلام، برخورد با واقعیت و شیوه ظهور و درک حقیقت را در تقسیم بندی کلی تری، با توجه به مراتب وجودی انسان، به سه مرتبه و درجه تقسیم کرده است.

«وجود انسان در سه عالم حس و عقل و خیال ـ که واسط این دو عالم است ـ محقق شده است. با توجه به این سه مرتبه از وجود انسان، حقیقت هم به توسط انسان سه مرتبه از وجود در عالم پیدا کرده است... پس به توسط انسان، حقیقت در عالم با توجه به این سه مرتبه ظاهر می شود که در مرتبه حس همان علوم حصولی یا علم الیقین گفته می شود و در مرتبه عقل به آن عین الیقین می گویند. تعبیری که در حکمت ما هست، چنین است.

علم الیقین یعنی این نحوه ظهور از حقیقت، به جزئیات کثرات می پردازد. در مقابل، عین الیقین به ماهیت و کلیات، کار دارد... و مرتبه دیگر از ظهور حقیقت هم هست که به آن حق الیقین می گویند... تعبیر خاص یکی از حکمای معاصر برای مرتبه حق الیقین، «دل آگاهی» است... در اینجا دیگر شناسایی انسان از مرتبه حصولی خارج می شود و به آن علم حضوری می گویند. آنجا دیگر مقام معاینه نیست، [بلکه] مقام مشاهده است. انسان با حقیقت روبه روست؛ یعنی در محضر حقیقت حضور دارد و بعد این حضور را در عالم به توسط وجود خودش جلوه می دهد». (۱)

«بین علم الیقین، عین الیقین و حق الیقین، این طور مثال می آورند. می گویند فرض کنید آتشی در نقطه ای افروخته شده است. یک وقت شما اثر آتش را ـ مثلاً دودی که بلند است ـ می بینید و همین مقدار می دانید که آنجا آتشی هست که این دود از آنجا بلند است. این علم الیقین است. و یک وقت خودِ

ص: ۲۷

---

۱- همان، صص ۱۳ و ۱۴.

آتش را از نزدیک می بینید. این عین الیقین است و بالاتر از دانستن است؛ شهود است. و یک وقت به قدری نزدیک می شوید که حرارت آتش به بدن شما می رسد و شما را گرم می کند، داخل آتش می شوید. این حق الیقین است. انسان ممکن است خدا را کاملاً بشناسد و به وجود مقدّسش ایمان و اذعان داشته باشد، ولی در زندگی خصوصی خود اثر لطف خالص خدا و عنایت های مخصوصه ای [را] که گاهی به بندگانش عنایت می فرماید، نبیند. این مرتبه علم الیقین است، ولی گاهی هست که عملاً اثر توحید را مشاهده می کند، دعا می کند و از غیر خدا اعتمادش را قطع می کند و اثر این توکل و اعتماد را در زندگی خودش می بیند [و] اثر توحید را شهود می کند. این مرتبه عین الیقین است. آن دسته از بندگان حق، لذت می برند که اهل دل و اهل توکل و اعتماد به خدا هستند و آثار دعاهای خود و توکل ها و اعتمادهای خود را مشاهده می کنند. از نعمت هایی بهره مند می شوند که برای ما کمتر قابل تصور است. البته مرتبه بالاتر آن است که دعاکننده، مستقیماً خود را با ذات حق در تماس می بیند، بلکه خودی نمی بیند و خودی مشاهده نمی کند، فعل را فعل او، صفت را صفت او و در همه چیز، او را می بیند». (۱)

با مروری کوتاه و سریع که بر چیستی و ماهیت حقیقت و واقعیت شد، می توان به این نتیجه رسید که حقیقت و واقعیت، امور بسیار مهمی هستند که انسان ها همواره در پی کشف و شناخت آن بوده اند تا بر اساس آن بتوانند عالم اطراف خود (محسوسات و غیر محسوسات) را بهتر درک کنند و در پرتو آن، مسیر صحیحی در زندگی رو به کمال خود در پیش گیرند.



---

۱- . فرهنگ مطهر (مفاهیم، اصطلاحات و تعابیر علوم انسانی _ دینی از دیدگاه استاد شهید مرتضی مطهری)، صص۳۶۶ و ۳۶۷.

## ۲. بینش های هنری شرق، غرب و اسلام درباره حقیقت و واقعیت

### اشاره

با توجه به مطالبی که درباره حقیقت و واقعیت بیان شد، دریافتیم انسان با شناخت حقیقت و واقعیت توانست به درک بهتری از دنیای اطراف خود برسد و در پی این شناختِ به دست آمده در ادوارِ مختلفِ تاریخی، برای انتقال و اثبات آن برای دیگران نیز کوشید. از آنجا که فلسفه وجودی هنر را می توان به نوعی ایجاد ارتباط و انتقال مفاهیم و ذهنیات انسان ها دانست که وظیفه خود را در طول تاریخ به شکل های گوناگون انجام داده است، بر اساس یکی از نظریه های متعدد درباره واقعیت در هنر می توان این گونه نتیجه گرفت که: «واقعیت [در هنر] مفهومی تاریخی دارد و در ادوار مختلف تاریخی هر بار به نحوی در نظر آمده است. به طور کلی، چهار دوره تاریخی می توان برای واقعیت و مفهوم و نسبت آن با هنر در نظر آورد: دوره ماقبل یونانی (دوره فرهنگ شرق دینی ـ اساطیری)؛ دوره یونانی؛ دوره اسلامی و مسیحی؛ دوره جدید».(۱)

### الف) عصر دینی اساطیری شرق (دوره شرقی ـ غربی ماقبل یونانی)

«در این دوره، تفکر و فرهنگ صورت نوعی دینی یا میتولوژیک دارد که در آن، خدا و یا الهگان دایرمدار تفکرند. در هر دو صورتِ تفکر ماقبل یونانی، اعتقاد به وحی و الهام و کشف و شهود آسمانی، اساس و مدار شناسایی و معرفت و تفکر است». (۲)

«در این دوره، هنر هم میتولوژیک است و با عالم راز و عالم خدا و الهگان و اسرار و حقایق این عالم سر و کار دارد. در این نحوِ نگاه، انسان دینی ماقبل یونانی، با انبیا و اولیای الهی، شریک و حتی در صورت ممسوخیت تفکر دینی



---

۱- مفهوم واقعیت در هنر و سینما، ص۳۲.

۲- محمد مددپور، حکمت معنوی و ساحت هنر، ص۵۶.

نخست، مرتبه و افق میت و قصص تماشاگر عالم راز می شود و راز وجود، تا پیش از آغاز تفکر منطقی (۱)یونانی همواره بر تفکر بشر غالب است.

صورت خیالی هنرمند دوره ماقبل یونانی به عالم ملکوت تعلق پیدا می کند و واقعیت و زمان و مکانی که برای او در پرده خیال نقش می بندد و سپس در اثر هنری ابداع می شود، واقعیت زمان و مکانی ملکوتی است.

هنرمندان شرق تا قبل از ظهور فرهنگ غیب زدا و راززدا و کاسمو سانتریک (۲)یونانی، سر و کارشان کمابیش با همین زمان و مکان ملکوتی است. حتی هنرمند عصر اساطیری، خود را آشنا با صورتی از زمان و مکان متعالی و غیبی می بیند و سعی در گذشت از بند دامگه عالم ماده و سیر به سوی آن عالمی دارد که از کنگره عرش آن بر او صفیر می زنند. از اینجا صورت معراجی تفکر هنری در صورت خیالی عصر میتولوژی، خود را می نمایاند». (۳)

«در میتولوژی، زمان و مکان حقیقی رجوع به عالم مبادی دارد و این زمان و مکان فانی که انسان در آن افتاده، تجلی آن زمان و مکان باقی است و بعضاً زمان در این دوره، در تفکر متفکران اساطیری به صورت خدایان و الهگان متجلی می شود، همچنان که در اسطوره های یونانی و ایرانی، کرونوس و زروان، خدایان زمانند و گاهی حقیقت زمان، امری متعالی از مرتبه بسیاری از خدایان است. تجلیات این خدایان، همسان زمان فانی است و به این اعتبار، زمانِ باقی، اصل و ذاتِ زمان فانی در این عصر است و انسان و هنرمند اساطیری در برابر زمان فانی به آن اصالت می دهد. او با سمبل هایش



---

۱- Logic.

۲- Cosmocentric.

۳- مفهوم واقعیت در هنر و سینما، ص۳۳.

سعی در ابـداع و محاکـات این زمان خـدایی در هنر خویش دارد و خلاصه اینکه این واقعیت و زمان و مکان، نه آن واقعیت و زمـان و مکـان طبیعی و حسـی است که با تجربه عادی به آن بتوان رسـید. البته هنرمنـد عصـر اساطیری با واقعیت زمان و مکان اسـفل نیز تماس پیدا می کند و آن زمان و مکان شیاطین و ابلیسیان و هاویه ظلمت است. او چهره های زشت و صور قبیحه این زمـان و مکـان را که چون هـاویه متشـتت و هیولاـیی است، به روی پرده مجسم می کنـد. تلقی فوق در هنر اسـاطیری یونـانی، هنـدی، چینی، بین النهرینی، مصـری و ایرانی به نحوی از انحا مشاهـده می شود. این هنرها درحالی که در ماده با هم متفاوتند، در صورت، رجوع به اسم واحدی دارند». (۱)

### ب) دوره متافیزیک یونانی

«در ایـن عصـر، مـدار تفکر و فرهنـگ، جهـان است.» (۲)بایـد گفـت «بـا آغـاز ایـن تفکر و فرهنگ، تفکر و فرهنـگ دینی و میتولوژیک ماقبل یونانی در حکم ماده برای صورتِ نوعی جدیـد درمی آیـد و این تفکر و فرهنگ با صورتِ نوعی متافیزیک و فلسفی تفسیر می شود.

با تفکر متافیزیک که بالـذات متباین و متعارض با تفکر دینی است، بشـر نسبت دیگری با عالم و آدم و مبـدأ عالم و آدم پیـدا می کند. خدا و خدایان قدیم برای یونان صورت جهانی پیدا می کنند، تا آنجا که خدا در ارسـطو و افلاطون، کاسموسانتریک می گردد و بی ربط و نسبت مشخصی با حیات انسانی انگاشته می شود». (۳)

ص: ۳۱

---

۱- حسین نصر و رحیم قاسمیان، هنر و معنویت اسلامی، ص ۱۲۱.

۲- مفهوم واقعیت در هنر و سینما، ص۳۲.

۳- حکمت معنوی و ساحت هنر، ص ۵۶.

«با ظهور فرهنگ متافیزیک یونانی، زمان و مکان (واقعیت) معنی متعالی خویش را از دست می دهد و منحصر به حرکت فلک و افلاک و یا مقدار حرکت اشیا و موجودات می شود. از اینجا پرده خیال هنرمند یونانی تنها با واقعیت زمان و مکانِ محسوس سر و کار پیدا می کند. او کاری به خدایان قدیم ندارد تا مراتب تجلیات و زمان و مکان ماورایی آنها را دریابد. یونانی با زمین مأنوس می شود و آن را وطن حقیقی خویش می انگارد و در آن گسترش پیدا می کند و فرهنگ عظیم حصولی فلسفی را به وجود می آورد». (۱)

انسان با روی آوردن به زندگی مادی و تلاش در ایجاد زندگی ملموس تر و لذت بخش تر، خود را به عالم محسوسات نزدیک تر می کند و از عالم معقولات فاصله می گیرد. حتی معقولات را با محسوسات تفسیر و تعبیر می کند و یافته ها و درک و شناخت او از حقیقت جهان، رنگی حسّی و واقعی می گیرد.

«متفکران یونانی عصر متافیزیک، حقیقت را مطابقت علم با واقع تعریف می کنند. با توجه به این تعریف و توصیف از حقیقت، فرهنگ چیزی نیست جز مطابقت علم انسانی با «واقعیت این جهانی.» از اینجا یونانی تمام همّ خویش را به شناخت عالم واقع که در اصطلاح یونانی، کاسموس (۲)و در اصطلاح فعلی انگلیسی، یونیوِرس (۳)است (یعنی مجموعه اشیا و موجودات) مصروف می دارد. این فلاسفه با اتکا به عقل جزوی حسابگر به عنوان مدار و ملاک شناخت و حقیقت و یقین علمی و عینی، الهام و شهود غیبی را که در دوره ادیان و حتی اساطیر، مدار شناخت و تنها حجت حقیقت شناخته می شود، یک سره به طاق نسیان می سپارند ... هنرمند یونانی به محاکات



---

۱- . همان، ص ۱۰۷.

۲- . Cosmos

۳- Universe.

خوشی ها و رنج ها و حالات و انفعالات (پاتوس) (۱)و عادات و سیرت ها (اِتوس)(۲) با صورت معقول و نظام هندسی می پردازد تا احساس اسارت در گذشت زمان دوری فانی و مرگ را تلطیف و تعدیل کند ...

... واقعیت و نظم واقعی و واقع انگاری هنر یونانی را در همه صورت های هنری اعم از معماری، مجسمه سازی، نقاشی و شعر می توان مشاهده کرد. پیکرتراشی و مجسمه سازی که یکی از گسترده ترین هنرهای یونانی است، به وضوح، این حقیقت را نمایش می دهد.

... هنرمند یونانی تا آنجا که ممکن است، سعی در محاکات دقیق از عالم واقع دارد و برای رسیدن به چنین محاکاتی می کوشد در آثار هنری (خصوصاً مجسمه سازی و آثار معماری که تجسمی ترین هنرها هستند و تا جهان واقع فاصله اندکی دارند)، نسبت ها را به گونه ای تنظیم کند که از هر فاصله ای (البته تا آن فاصله که نقش دیده می شود)، تمامی اجزا به اندازه های طبیعی دیده شوند. این تفکر، رجوع به همان تلقی کلی یونانی، یعنی جهان مداری دارد. هنرمند یونانی سعی می کند عالم واقع را آن چنان که هست، نه آن چنان که می بیند (مانند دید حسی پرسپکتیوی که در هنر دوره جدید غلبه می کند) در هنر خویش ظاهر سازد». (۳)

هربرت رید در کتاب معنی هنر دراین باره می نویسد: «تصور زیبایی در یونان باستان پدید آمد و در آنجا نتیجه فلسفه خاصی از زندگی بود. این فلسفه نوعاً بشری بود، بدین معنی که ارزش های انسانی را ستایش می کرد و در خدایان هم جز انسانِ بزرگ تر از حد طبیعی، چیزی نمی دید. هنر هم



---

۱- Pathos

۲- Ethos.

۳- حکمت معنوی و ساحت هنر، صص۱۵۴ و ۱۵۹.

مانند دیانت، صورت آرمانی شده طبیعت بود و به خصوص، صورت آرمانی شده انسان بود، به نام حد اعلای فراگرد طبیعت». (۱)

بـا این حـال، بـاز هم انسان نتوانست گم شـده خود و آنچه را موجب تسـکین و آرامش و رسـتگاری اش به شـمار می رود، به دست آورد و در این راه، از هر راهی که وارد شد، گویی دورتر می شد تا اینکه متوجه شد این مسیر، به جایی که می خواهد، راه نمی برد.

## ج) دوره اسلامی مسیحی

«با افول تفکر جهان مدارانه یونانی، خرد ناسوتی و این جهانی فیلسوفان یونان جای خود را به عقل لاهوتی دینی پیروان مسیح7 می دهـد و به تبع آن، هنرِ آغـازینِ مسـیحی قبـل از قرون وسـطا بـا تمرکز بر روی رموز آغـاز می شود؛ توجه به بـاطن و عـالم عرشـی در این رموز و صور خیالی، اصل الاصول کار هنرمنـد است. همه تصاویر در حکم مظاهری انـد که بواطنی را جلوه گر می سازنـد. اولین نقاشـی هـا در کاتـا کمپ هـا (سـرداب هـا؛ گورسـتان هـای زیرزمینی) که محـل اولین مجامع مخفی مؤمنان مسیحی(۲) در روم بـوده، مشاهـده می شود. این آثـار بـا سـادگی تمـام، هنر دوره اولیه مسـیحیت را (که هنوز به صورت دینی رسـمی در نیامده بود) نمایش می دهد ... . این نقاشان، رموز و سـمبل هایی از قبیل بره، شـبان نیکوکار، ماهی و ... را در کنار نقوش مُلهِم از داسـتان های تورات (مانند بلعیدن حضـرت یونس به وسـیله ماهی و مراحل آن تا نجات وی، یا داستان موسی و قوم بنی اسـرائیل) بهره می گیرنـد. به هر تقدیر، هنر اولیه مسـیحیت، فوق العاده عمیق و سـمبلیک است. هنرمندان مسـیحی این عمق و سمبولیسم را توأم با سادگی ابداع می کنند. این سادگی را



---

۱- همان، به نقل از: معنی هنر، ص ۵.

۲- Ekklesia.

در نقاشی هایی که از چهره حضرت مریم۳ و حضرت عیسی۷ و سایر قدیسین تصویر شده، به وضوح می توان مشاهده نمود... . هنر قرون وسطا از جهت ماده از هنر دوره کلاسیک یونانی بهره مند می شود و هنر کلاسیک، چون ماده در خدمت هنر قرون وسطا درمی آید.

... اساسی ترین تحول در هنر مسیحی، علاوه بر مضامین و فضا و مکان و زمان، تلقی عهد جدید از معانی و حقایق علوی چون رستگاری و نجات و نظارت آن است که هنرمند آن را به تصویر می آورد. او چون هنرمند یونانی ــ رومی از رمز و روایت برای محاکات هنری استفاده می کند، اما تفاوت اساسی میان رمز و روایت مسیحی و یونانی در میان است. در هنر یونانی، رمز و روایت، هر دو، واقعیت را بیان می کنند؛ از رمز خنده و تبسم مجسمه ها که مظهر حیات است، گرفته تا روایت زندگانی عادی تراژان و دیگران، همه محاکات همین واقعیت است، درحالی که هنرمند مسیحی، رمز و روایت را تنها برای محاکاتِ زمان و مکان فانی به کار نمی برد، بلکه این بار حقایق متعالی و زمان و مکان باقی و تجلیات معانی ای چون رستگاری و نجات در ملکوت خدا، اساس محاکات هنرمند است. بدین ترتیب، رمز و روایت، هر دو، تعالی پیدا می کنند، حال آنکه در هنر یونانی ــ رومی، رمز و روایت، آدمی را به ملکوت و زمان و مکان متعالی از زمان و مکان زمینی دعوت نمی کند». (۱)

«تحول دیگری که با ظهور هنر مسیحی به وقوع می پیوندند، عبارت است از القای زمان و مکان و فضای ملکوتی با عمق نمایی غیر عادی در نقاشی، درحالی که در نقاشی دیواری رومی، تدابیر گوناگون با القای عمق نمایی بر اثر



---

۱- حکمت معنوی و ساحت هنر، صص ۱۷۶ ــ ۱۸۴

خطای دید به کار می رود تا واقعیت صحنه مرئی را تا به آن سوی دیوار ادامه بدهد [برای القای جهان مادی]». (۱)

در این دوره، این نگرش و تفکر مسیحی توانست تغییری کاملاًـ متفاوت و بنیادین در دین و هنر مردم ایجاد کند و شکلی متعالی و ملکوتی به زندگی دهد. «اسلام و مسیحیت، جهان بی معنای یونانی را به فروپاشی کشاندند. در این دوره، خدایان مرده یونانی به حجاب دین کشیده شدند. ادیان جدیدی صورت توحیدی جهان و عالم ملکوت قدیم را احیا کردند. اگوستینوس، متفکر مسیحی که انسان را موجودی دو شهروندی می خواند که یک شهروندی اش در زمان باقی و ساحت فرشتگان و مدینه خداست و دیگر شهروندی اش در زمان فانی و ساحت حیوانی و مدینه شیطان است، زمان را یکی از مخلوقات خداوند می دانست. به عقیده وی، در یک زمان خاص حقیقتِ غیر قابل تجلی در زمان، در صورت انسانی تجلی کرده است و هنرمند مسیحی در حقیقت می باید چنین لحظه ای را ابداع نماید. هنرمند و سالک مسلمان که از این تشبیه شرک آمیز یونان زده تفکر مسیحی گذشته با نگاه تنزیهی خود نظاره گر و ملاقی ملکوت و وجه الله و هم سخن با سروش عالم غیب است، واقعیت زمان و مکانش، رجوع به زمان و مکان باقی و بقیه الله دارد. این نحوه تلقی با رفع پرسپکتیو طبیعی صورت خیالی هنر یونانی در هنر اسلامی به نمایش در می آید». (۲)

در دوره اسلامی نیز واقعیت، مفهومی کلی و نزدیک به حقیقت دارد. «هنرمند با سیر و سلوک معنوی خویش باید از جهان ظاهری که خیال اندر



---

۱- مفهوم واقعیت در هنر و سینما، ص ۳۷.

۲- محمد مددپور، دیدار بینی، ص ۱۲۲.

خیال و نمود بی بود و ضلال و سایه و عکس است، بگذرد و به ذی عکس و ذی ظلّ برود و قرب بی واسطه به خدا پیدا کند:

شد جهان، آیینه رخسار دوست

هر دو عالم در حقیقت، عکس اوست

به هر تقدیر، جلوه گاه حقیقت در هنر همچون تفکر اسلامی، عالم غیب و حق است. به عبارت دیگر، حقیقت از عالم غیب برای هنرمند متجلی است و به همین جهت، هنر اسلامی را عاری از خاصیت مادی طبیعت حسی می کند ... هنرمند در این مضامین از الگویی ازلی، نه از صور محسوس بهره می جوید، به نحوی که گویا صور خیالی او به صور مثالی عالم ملکوت می پیوندند». (۱)

درک و شهود حقیقت برای هنرمند، در پرتو تمسک به واقعیت ها متجلی می شود. عالم واقعیت ها با اعتقاد به جهان بینی الهی و معنوی، عالمی است که سایه ای از عالم حق و ملکوت است و می تواند نزدیک ترین راه برای دریافت و درک حقیقت باشد. عالم واقع (چه واقعیت های زمانی و مکانی و چه واقعیت های اعتقادی و معنایی) اگر به صورت صحیح، معرفی و شناخته شوند، به یقین، از عالم ماوراء و واقعیت ها و حقایق ملکوتی پرده بر خواهند داشت و انسان را به حقیقت جهان و هستی نزدیک خواهند ساخت.

یکی از مهم ترین دلایل روی آوردن به هنر نیز همین است. «اساساً هنرهای دینی در یک امر مشترک هستند و آن جنبه سمبلیک آنهاست؛ زیرا در همه آنها جهان، سایه ای از حقیقتی متعالی از آن است. از اینجا در هنرها هرگز قید به طبیعت که در مرتبه سایه است، وجود ندارد. به همین جهت، هر سمبلی، حقیقتی، ماورای این جهان پیدا می کند. سمبل در اینجا در مقام دیداری است که از مرتبه خویش نزول کرده است تا بیان معانی متعالی کند. این



---

۱- حکمت معنوی و ساحت هنر، ص ۱۹۶.

معـانی جز بـا این سـمبل ها و تشبیهات به بیان نمی آینـد، همچنان که قرآن و دیگر کتب دینی برای بیان حقایق معنوی به زبان رمز و اشاره سخن می گویند». (۱)

«از اینجا هنر دینی بر علمی باطنی مبتنی است که به ظواهر اشیا نظر ندارد، بلکه ناظر بر حقیقت درونی آنهاست. هنر اسلامی به مـدد این علم و به واسـطه برخورداری از برکت نور محمدی۹، حقـایق اشـیا را که در خزاین غیب قرار دارد، در ساحت هستی جسـمانی متجلّی می سـازد ... و درحـالی که تجلّی جهـان معقول را در دنیـای اشـکال محسوس پیش رو داریم، بر این حقیقت گواهی می دهیم ... هنرِ اسلامی مقلّد اشکال ظاهری طبیعت نیست، بلکه اصول اساسی آنها را متجلّی می سازد. این هنر بر پایه علمی اسـتوار است که نه ثمره استدلال و نه تجربه گرایی است، بلکه مبتنی بر علم مقدسی است که حصول آن صرفاً به واسطه ابزاری که سنت در اختیار می نهد، میسّر می گردد». (۲)

پس جهـان واقعیت در قلمرو این هنر، واقعیت متعـارف نیست، بلکه واقعیـتی ملکوتی است؛ واقعیتی که از خزاین غیب خبر می دهد.

### د) دوره جدید

«[کلمه فرانسوی رنسانس] به معنی تولـد دوباره یا باز زایش مبدأ است. نهضت رنسانس (۳)دوره ای دیگر از ادوار تاریخ است کـه رجعـتی دوبـاره بـه فرهنـگ و تمـدن غیر مقـدس و این جهـانی یونـان باسـتان را دربرداشت. از جمله نخسـتین کسـانی که رنسانس را به وجود آوردند، پترارک است که عصر جدید را اصولاً «دوران احیای آثار کلاسیک» می دانست، که در نظر وی



---

۱- همان، ص ۱۹۸.

۲- هنر و معنویت اسلامی، ص ۱۵.

۳- Renaissance.

محدود می شد به بازگرداندن زبان های لاتینی و یونانی به پاکی گذشته شان و توجه به سوی متون اصیلِ نویسندگان باستان». (۱)

«با نهضت رنسانس، عهـد و دوره ای دیگر از ادوار تاریخی آغاز می شود. موقف و میقات دوره جدید، غیر از موقف و میقات قرون وسطا و اسلام است. حقیقت را به هر دوره ای، ظهوری است و با هر ظهور، خفا و غیبتی همراه است. خفا و غیبت دوره جدیـد، رجوع به اسم آن حقیقت الهی دارد که در تاریـخ اسـلام و قرون وسـطا بر جهان نور افکنـده بود و حضـرت مسیح۷ و حضرت محمد۹ مظهر آن بودنـد و امـا ظهور دوره جدیـد، رجوع به اسم قهر و حجاب حق تعالی دارد. در دوره جدیـد، انسان می خواهـد جای خـدا را بگیرد و انسان مـداری به جای خدامـداری، مبنای تفکر قرار می گیرد. انسان در این دوره، به خیال و وهم خویش، خـداست و این عبـارت است از اومـانیسم و اصالت طاغوت انسانی. از اینجا رنسانس، آغاز دوره ای است که در آن، انسان، مدار همه امور می شود و دیگر، نه خدای حقیقی ادیان و نه قدسیان و الهگان اساطیر و میتولوژی هیچ یک در کار نیسـتند. با این تلقی جدیـد از عالم و آدم و مبـدأ عالم و آدم، فرهنگ و تمدنی جدید تکوین می یابد؛ فرهنگ و تمدنی به نام اومانیسم با شروع دوران رنسانس به ظهور می رسد».(۲)

این تفکر و فرهنگ نو، عالم هنر را نیز بی بهره نگـذاشت و دوره ای دیگر در تاریـخ هنر به وجود آورد که این بار به هنر الهی و متعالی، شکلی نفسانی و شیطانی بخشید. «اگر جلوه گاه الهام و تجلی حقیقت هنر در گذشته، عالم

ص: ۳۹

---

۱- مفهوم واقعیت در هنر و سینما، ص ۳۹.

۲- حکمت معنوی و ساحت هنر، ص ۲۰۴.

غیب و عـالم فرشـتگان است، این بـار جلوه گـاه الهـام و تجلی حقیقت هنر از عـالم مُلـک و نـاسوت و کثرات و عـالم هیولاـی نفسانی و شیطانی فراتر نمی رود و دراین میان، هنر کلاسیک رنسانس، اولین مجلای این تجلّی است که ذات آن عبارت است از توجه به عالم نفسانی و از آنجا انسانی که سعی در دور شدن از حقیقت متعالی اسلام و مسیحیت دارد. بدین ترتیب، تعالی و همایون صفتی (جاودانگی و معنی ازلی) هنر می رود و هنری جدید، با محاکات از ساحت مُتَدانِی حیات انسانی و زمینی که در نظر بشر، دیگر آیینه گردان خدا نیست، متحقق می شود». (۱)

«پرداختن به واقعیت زمینی و دنیوی، کـثرت گرایی، مطـابقت بـا قواعـد بصـری نظیر پرسـپکتیو و عمق نمـایی، توجه به زمـان و مکان فانی و فردیت نفسانی (سوبژکتیویسم) و بالاخره، واقعیت نفسانی را می توان از خصوصیات هنر رنسانس برشمرد». (۲)

بـا توجه به سـیر تـاریخی هنر و بینش هـای هنری که همواره یکی از مهم ترین و مؤثرترین عامل های ارتباط و انتقال مفاهیم و ذهنیات بشـری بوده و نقش تعیین کننـده و مهم واقعیت و حقیقت در آنکه شـناخت و درک آن به جهان بینی و ایدئولوژی هر دین و مکتـبی وابسـته است، می تـوان نـتیجه گرفت که هنر به خـوبی توانسـته است نگرش، رفتـار و شـیوه زنـدگی نسـل هـای مختلف را در راستای رسیدن به زندگی ایدئال و کمال مطلوبشان تحت تأثیر و تغییر قرار دهد.



---

۱- . همان، ص ۲۱۰.

۲- . مفهوم واقعیت در هنر و سینما، ص ۴۱

حال پس از رسیدن به این امر و نقش مهم هنر می بایست با بررسی در حد لزوم از ماهیت هنر و انواع آن (چون موضوع این تحقیق نیست)، نوعی را یافت که این امر و نقش مهم را به خوبی انجام دهد.

## ۳. واقعیت گرایی در هنر (سینما)

### الف) رئالیسم در هنر

در مطالعه تاریخ هنر از ابتدای تولد آن تا کنون، به تعداد اشخاصی که درباره هنر نوشته اند، تعریف های متنوعی از هنر می توان یافت که هر کدام، جنبه ای از هنر را روشن و ماهیت آن را بیشتر نمایان می کنند. برای نمونه، به این موارد می توان اشاره کرد: هنر چیزی جز حذف زواید و مازاد نیست؛ هنر، بازسازی و تقلیدی از زندگی و واقعیت های آن است؛ هنر، تفکیك و انتخاب و اعمال نظم است یا طرحی است که حساسیت آن را شکل می دهد و احساسی است که شکل خوب را به وجود می آورد یا چیزی جز مهارت در بیان و استفاده از تخیل خلّاقه نیست؛ هنر همان جست وجوی حقیقت و زیبایی است و هنری اصیل است که ما را به ماهیت واقعی هر چیز به ویژه به روحیه و رفتار انسانی نزدیک می کند؛ هنر، دمیدن روح تعهد در انسان هاست؛ هنر، نوعی تجربه است و یا نوعی وسیله ارتباط یا زبان و شکل عالی فعالیت ارتباطی است و یا افراطی ترین تعریف که «ضدّ هنر» است، یعنی «نفی هنر به طور کلی» و هنر را فقط وسیله ای برای رسیدن به یك هدف قلمداد کردن و محصولی فرعی در خدمت هدفی مفید برای یک مکتب فکری خاص.

از جمع تعریف های یادشده به این بیان می توان رسید که «هنر عبارت است از سلسله مراتبی که در آن، هنرمند از تجربه، ادراك یا الهام استفاده

ص: ۴۱

می کنـد، از آن برمی گزینـد و به آن نظـام می بخشـد تـا آثـار هنری زیبـا و راستین که در آنهـا کمـابیش واقعیت تقلیـد شـده [است]، به وجود آورد و به وسیله این آثار، تجربه خود را به مخاطب منتقل سازد». (۱)

پس از اشاره ای کوتاه و مختصر به ماهیت هنر و نقش مهم واقعیت و حقیقت در آن، لازم است به جنبه واقعیت گرایی در هنر بپردازیم. «مراد از واقعیت گرایی در هنر، تصویری خـاص از واقعیت است که یـک اثر هنری به مخـاطب خویش می دهـد. این نکته را هم لازم است متذکر شویم که هنر از واقعیت ناشـی می شود، گرچه این امر در مورد سـینما وضوح کافی دارد ... حتی انتزاعی ترین هنرهـا ــ یـک تـابلوی آبستره، شـعر عرفـانی، موسـیقی «اتونـال» یـا الکترونیـک ــ هم از تجربه ای که هنرمنـد از واقعیت دارد، ناشی می شوند، مشروط بر آنکه این تجربه را به مفهوم وسیع آن قلمداد کنیم.

هنر لااقل در سه مورد با واقعیت ارتباط پیـدا می کنـد: اول در اینکه هنرمنـد در دنیای واقعی زندگی می کند و ادراک و الهام هنری خویش را از زنـدگی و تجـاربش می گیرد. در این مورد، واقعیت را بایـد آن قـدر وسـیع در نظر گرفت که شامـل تمـام دنیای مادی، معنوی و عاطفی بشود، هرچنـد طبعاً چیزهایی که با هنرمنـد در این دنیا برخورد پیـدا نکننـد، به حساب نمی آیند. بنـابراین، واقعیت هـا شامـل هر چیزی [می شود] که در تجربه هنرمنـد گنجیـده باشـد، مثـل سایر آثار هنری و سایر مردمان. هر چیزی که هنرمنـد می بینـد، حس می کند، می شـنود و می داند؛ همچنین محفوظات او، حواس جسـمانی اش، حالات روحی، افکار، تخیلات و رؤیاهایش، افکار، عواطف و حالات روحی ما در این مورد و از لحاظ بحث ما، به همان اندازه واقعی هسـتند که یک میز یا صندلی.



---

۱– رالف استیونس وژ.ر. دبری، هنر سینما، ترجمه: پرویز دوائی، ص ۱۷.

دوم، هنر بـا واقعیت ارتبـاط دارد؛ چـون که بایـد در قـالب منـاسب خویش بیـان شود ... در این مرحله، هنرمنـد، «درونی هـا را بیرونی» می سازد و «فکر را تبـدیل به طبیعت» می کنـد ... قالب بیان هنری که عبارت از دومین مرحله باشـد [نقاشـی، مجسـمه سـازی، معماری، ادبیات، موسـیقی، شـعر، عکاسـی، گرافیک، سـینما و تئاتر]، در نوع تجربه ای که می توانـد بیان شود و نحوه تجلی این تجربه تأثیر می گـذارد. در مرحله اول، هنرمند، بسـته و مقید به واقعیت تجارب خویش است. در مرحله دوم، هنرمند بـا آمیختن دو چیز، اثر هنری را سامـان می بخشـد: یکی، تجربه خـویش و دیگر، قـالب مـادی هنرش. بنـابراین، در این مرحله، وابستگی او به واقعیت قالب هنر خود، باز بیشتر می شود.

بالاخره در مرحله سوم، هنرمنـد ... بایـد اثر را به مخاطبی واقعی عرضه کند ... یعنی یک اثر هنری برای آنکه کامل باشد، باید دیر یا زود به سوی دنیای واقعیتی که از آن ناشـی شـده، بازگردد و با احساسات [و اندیشه های] کسـی در جایی ارتباط برقرار کند». (۱)

بـا توجه به مورد سوم که ذکر شـد، «در بررسـی تاریـخ هنر معاصـر بـایستی ارتبـاط مسـتقیم هنر و اجتماع یعنی بعـد سیاسـی و اجتماعی آن و همچنین طلوع هنرهای تکنولوژیک (نظیر سـینما و تلویزیون) را مد نظر قرار داد. تکامل رسانه های ضبط کننده از لحاظ تاریخی همان اهمیت اختراع الفبا در هفت هزار سال پیش را دارد. عکاسـی، فیلم و ضبط صوت، دورنمای تاریخی ما را دگرگون ساخته و کاربرد نشانه ها و قراردادهای زبانی را بیش از پیش ممکن ساخته اند». (۲)



---

۱- همان، صص ۲۱ و ۲۲.

۲- موناکو جینز، چگونگی درک فیلم، ترجمه: حمید احمد لاری، ص ۲۲.

«سینما و تلویزیون، صنایعی تصویری و کلامی اند که ویژگی های عکاسی و تلگراف را در خود جمع دارند. «واقعیت» هنگامی که از دریچه این ابزارها به بیننده عرضه شود، به شکلی غیر قابل توصیف، باور کردنی است. مارشال مک لوهان (۱) می گوید که سیستم های ارتباطی جدید (از قبیل سینما و تلویزیون) به قدری عمیق است که هیچ یک از جهات شخصی، اجتماعی، سیاسی، روانی، اقتصادی، اخلاقی و قومی ما را دست نخورده باقی نمی گذارد». (۲)

«مک لوهان، تاریخ بشر را به سه دوره تقسیم می کند: ابتدا یک دوره بسیار طولانی که در آن، فرهنگ شفاهی و حس سامعه با نقل اشعار و افسانه ها و نمایش تراژدی ها غالب بوده است. این دوره با اختراع چاپ پایان می یابد. پس از آن، دوره کوتاه کهکشان گوتنبرگ آغاز می شود و بالاخره دوره کنونی که عصر ارتباطات الکترونیکی است، فرا می رسد». (۳)

«زبان سینما تأثیر فوق العاده شدیدی دارد. فیلم در قیاس مثلاً با یک تابلوی نقاشی چنان اثر بزرگی است که بیننده می تواند آن را بدون اندیشیدن به افرادی که در تهیه اش شرکت داشته اند، مثل یک عمارت، بپذیرد. غیر از این، فیلم در سطحی وسیع تر و بزرگ تر از زندگی واقعی با بیننده مرتبط می شود و ابعاد تصاویر و حجم صدایش خود می تواند اثری خیره کننده داشته باشد. یکی دیگر از علل قوت و قدرت فیلم، عینی بودن آن است، به خصوص که جنبه ضبط تصویر را دارد و ما را به شیوه ای اجباری و واقعی، رودرروی واقعیت یا چیزی شبیه به واقعیت قرار می دهد. سینما بسیار روشن تر و گویاتر از یک هنر ذهنی است که به کلام لفظی یا مکتوب متکی است. به همین دلیل، فیلم به مراتب، تکان دهنده تر از آثار هنری ذهنی



---

۱- Marshal Mc Louhan

۲- سیر و سلوک در سینما، ص ۷۵.

۳- از ذهنیت تا عینیت در سینما، ص ۲۷.

می توانـد باشـد. و بالاخره، سـینما یک وسـیله ارتباط هنری گروهی است و فقط تلویزیون در تعـداد تماشاگر از آن پیشـی می گیرد». (۱)

«ماهیت رسانه های تصویری به نحوی است که پیش از آنکه آن را بفهمیم، آن را دریافت می کنیم. فرق سینما با سایر هنرهای امروز در این است که برای توده مردم هم گیراست و هم در دسترس و از این نظر، فیلم یک رسانه همگانی است. ... فیلم را به عنوان یک رسانه، باید پدیده ای شبیه زبان در نظر گرفت. فیلم دارای نظامی از رمزها و نشانه هاست.

... ترسیمی ترین، روایی ترین و موسیقایی ترین رمزهای هنری در سینما قابل گنجاندن هستند. تمام هنرها رازآلودند. مخاطب، متناسب بـا عقـل خودش، رمزهـای آثار را دریافت می کنـد. هر یک از هنرهای هفت گانه، رمزهایی مختص خودشان را دارا هسـتند.... زبان رسانه ای چون سـینما، بسـیار سر راست تر از زبان نوشتاری و یا حتی زبان نقاشی است و ابهام کمتری دارد. ... مفـاهیم در انـدیشه انسان با نظام ساختاری کلمات درگیر هسـتند؛ یعنی هر مفهوم با کلمه ای بیان می گردد. بالطبع تصاویر نیز باید به معادل کلمه ای، ترجمه و سپس جذب شوند». (۲)

از مطـالب بیـان شـده می توان چنین نتیجه گرفت که سـینما و تلویزیون و اساسـاً فیلم، نسبت به اشـکال گونـاگون هنری چون نقاشـی، گرافیـک و مجسـمه سـازی ــ که دربرگیرنـده مکـان و فضاست ــ و یا هنرهایی چون ادبیات و موسـیقی ــ که تجربه شونده در زمان هسـتندــ ، نوعی تکامل یافته تر است که با بهره گیری از این توان مندی های هنری، هرگونه ذهنیت توصـیف ناپذیری را به عینیت و واقعیت بدل می سازد. این دنیایی که ما با آن سـر و کار داریم، با دنیایی که روی پرده سـینما یا صـفحه تلویزیون می بینیم، چقدر به هم نزدیکند

ص: ۴۵

---

۱- هنر سینما، ص ۲۸.

۲- از ذهنیت تا عینیت در سینما، صص ۲۲ و ۲۳.

یا تضاد دارند؟ همین امر سبب شده است «نسبت فیلم با واقعیت» یکی از گسترده ترین مباحث سینمایی باشد.

«نکته کاملاً ـ بدیهی در تاریخ سینما این است که سیر تکامل این هنر ـ صنعت به عنوان تقابل دیالکتیکی رئالیسم و اکسپرسیونیسم عیان می شود. یعنی تقابلی که بین توانایی فیلم در نسخه برداری از واقعیت و همچنین توانایی فیلم در تغییر دادن واقعیت نهفته است. تعیین سبک فیلم به مناسبات میان فیلم و مخاطب بستگی دارد. اگر فیلم ساز بخواهد دیدگاهی رئالیستی اتخاذ کند، این کار را با کاهش فاصله مخاطب و موضوع صورت می دهد. اما در سبک اکسپرسیونیسم، سخن بر سر ایجاد تغییر در واقعیت، برای تأثیرگذاری هرچه بیشتر بر مخاطب است». (۱)

«این جنگ پایان ناپذیر به روزهای اول تولد سینما برمی گردد. برادران لومی یر از طریق عکاسی به عرصه سینما قدم نهادند. برای آنها، اختراع جدید، فرصت بی نظیری برای بازسازی واقعیت فراهم می کرد. اما ژرژ ملی یس، که از قاطبه شعبده بازان بود، فوراً متوجه توانایی شگرف دوربین در تحریف واقعیت گردید و سینمای فانتزی را پایه گذاشت. تقابلی که با رودررو نهادن آثار ملی یس (۲)و لومی یر پدید می آید، نمایانگر دو قطب عمده سینما یعنی واقع گرایی و اکسپرسیونیسم است».(۳)

پس از بیان مطالبی درباره ماهیت هنر (فیلم) و نقش واقعیت در انواع هنرها به ویژه در سینما و ارتباط آن با واقعیت نمایی (اختلاف سبک ها در نمایش واقعیت) لازم است به مسئله واقع گرایی و واقعیت سینمایی بپردازیم

ص: ۴۶

---

۱- چگونگی درک فیلم، ص ۲۸۱.

۲- Georges Melies

۳- از ذهنیت تا عینیت در سینما، ص ۶۸

که این پژوهش می کوشد این ویژگی را به عنوان یکی از ویژگی های ذاتی سینما (به ویژه فیلم مستند) تشریح کند.

### ب) معانی رئالیسم در سینما

«اصطلاح رئالیسم یا واقع گرایی را در سینما، دست کم به چهار معنی می توان تعبیر کرد:

۱. واقع گرایی به معنی عرضه غیر مجرد (آنچه عرضه می شود، همراه با جزئیات و فرعیات زیاد است).

۲. واقع گرایی به معنی عرضه تحریف نشده آن چیزی که در دنیای تجربه عادی انسانی وجود دارد.

۳. واقع گرایی به معنای نمایش زندگی مردم عادی و سطح پایین.

۴. واقع گرایی به معنای عرضه آنچه آرمان گرا نیست.

با [این] تقسیم بندی، واقعیت در سبک های گوناگون، تعابیر گوناگون می یابد.»(۱) برای نمونه، «واقعیت بَزک کرده و تغییر هویت داده شده («واقعیت گرایی شاعرانه» از نوع فرانسوی)، واقعیت با سویه ای غایت شناختی («واقعیت گرایی سوسیالیستی» از نوع روسی)، واقعیت به صورت استاندارد روایی («واقعیت گرایی اجتماعی» از نوع امریکایی)، واقعیت در قالب زیبایی شناختی («واقعیت گرایی تصویری» از نوع مکزیکی) یا واقعیت در الگویی توجیهی («واقعیت گرایی انتقادی» که از مارکسیسم الهام گرفته شده، اما با الگوی روسی آن در تناقض بود». (۲)

«در فیلم های اکسپرسیونیستی آلمان، واقعیت عبارت از تجربه عاطفی و ذهنی، وحشت، دیکتاتوری، جنایت، شکنجه و مرگ است. در سینمای

ص: ۴۷

---

۱- همان، ص۶۸

۲- گی گوتیه، سینمای مستند، سینمای دیگر، ترجمه:

انقلابی در شوروی، واقعیت عبارت است از تبدیل شرایط نامطلوب غیرانسانی به شرایط مطلوب، از طریق به کارگیری اراده بشر و انقلاب اجتماعی. برای فیلم های نئورئالیستی ایتالیا، واقعیت یعنی فقر، بی کاری، مردم درمانده و شرایط اجتماعی پس از جنگ».(۱)

«پس با وجود تصور غالب، خصوصیت جالب سینما، شباهت تصویر روی پرده با دنیای واقعی نیست، بلکه تفاوت های بین این دو است. در نتیجه این تفاوت هاست که کارگردان می توانـد آنچه را که در طبیعت گُم کرده است، مؤکـد سازد. می تواند با بزرگ و کوچک کردن جزئیات، توجه را جلب یا آن را منصرف نمایـد. می توانـد مقیاس ها را تغییر دهـد. می توانـد سـمبل بسازد. می تواند رابطه عینی خاصی به وجود آورد و در نهایت، می تواند دیدگاه شخصی و برداشت خود را نسبت به واقعیت مطرح سازد. سینما نیز همانند سایر هنرها، محصولی انسانی است. [با این حال،] بر خلاف اغلب هنرهای دیگر، میزان زیادی از تصنع و توهم و ذهنیت را بـا واقع گرایی مجاب کننـده، مخلوط می کنـد و راز جـذابیت سـینما نیز در همین معجون است. هر چقـدر این ترکیب (ذهن و عین) پیچیـده تر و غیر قابـل تفکیـک تر باشـد، آن فیلم توفیق بیشتری کسب خواهـد نمود. امروزه، تقلیـدِ واقعیت، اساساً به هنرهای ضـبط کننـده واگـذار شـده است و هنرهای دست ساز به حوزه های جدیدتر و ذهنی تری نقل مکان کرده اند.

... کـار سـینماگر، نفی واقعیـت بیرونی نیست، بلکه جست وجـوی معنـایی خـاص برای چگـونگی وقـوع آن و آکنـده سـاختن اندرونِ واقعیتِ بیرونی از ذهنیتِ درونی خویش است. این فعالیت ثانوی است که تصاویرِ خاموش

ص: ۴۸

---

۱- جرج هواکو، جامعه شناسی سینما، ترجمه: بهروز تورانی، ص۲۲.

جهانِ بیرونی را برای ذهن بیننده به مفهومی قابل درک تبدیل می سازد. سینماگر ناگزیر است واقعیتِ رویدادهای جهان خارج را تکه تکه ساخته و تنها قطعاتی را برگزینند که توانایی انتقال حداکثر مفهوم را دارا هستند. به عبارتی، سینما، واقعیتی فشرده شده و شدت یافته است.

فیلمی که بخواهد تمام واقعیت ظاهر را (چنان که هست) به نمایش گذارد، جالب توجه نیست. آنها که عقیده دارند با گذاشتن دوربین جلوی واقعیت، موفق به نمایش جوهر عینیت می شوند، اندکی به ساده لوحی گرویده اند». (۱)

### ج) سینما و واقعیت نمایی در جهت ذهنیت ها

«سینما از یک سو واقعیت و عینیت را منعکس می کند و از سوی دیگر در آنها دخل و تصرف می نماید. فیلمی که بخواهد تمامی واقعیت را (بی هیچ ذهنیتی) نشان دهد، به نحو آزاردهنده ای کسالت بار خواهد شد.

سینما بیش از هر هنری، امکان واقعیت بخشیدن به ذهنیات هنرمند را فراهم می سازد. فیلم قادر است مرزهای اسطوره، فانتزی، تخیل و رؤیا را پشت سر نهاده و لذت هایی از قیود واقعیت را برای تماشاچیان به ارمغان آورد.

... تصویر سینمایی در جایی جز مغز مخاطب تشکیل نمی شود. این ذهن بیننده است که به واسطه یک خطای بصری، قادر به تمیز تصاویر ثابت که در حال جابه جا شدن هستند، نیست و آنها را پیوسته و متحرک تلقی می کند. از این جهت می توان گفت که اساس سینما توهم است.»(۲) البته بیان توهمی بودن سینما نمی بایست دلیلی علیه کذب بودنِ واقعیت نمایی در سینما و توهمی پنداشتن واقعیت باشد؛ زیرا اساساً توهم ایجاد شده از خطای باصره

ص: ۴۹

---

۱- از ذهنیت تا عینیت در سینما، صص ۶۹ و ۷۰.

۲- همان، ص ۱۱.

بـا توهمی که در ذهن انسـان نسـبت به مفهومی ایجـاد می شود، فرق دارد. در توهم ناشـی از خطـای باصـره، چه اینکه از یک تصـویر سـینمایی (تصـاویر متحرک و حـتی ثـابت) ایجـاد شـده باشـد یـا از مـواجهه مسـتقیم بـا واقعیت (واقعیت هـای ثـابت یا متحرک)، یـک فرآینـد مشـابه اتفـاق می افتـد که همـان ارسـال تصـاویر و عکس هایی متوالی از یک موقعیت است که بر اثر تـابش نور و انعکـاس در چشم به ذهن منتقـل می شود؛ حـال چه تصویر در قـابی از سـینما باشـد یـا قـابی از واقعیتی در جهـان خارج. شبیه همان توهمی که در مشاهده یک تصویر سینمایی در ذهن ایجاد می شود، در مواجهه واقعی با واقعیت خارجی نیز در چشم و ذهن انسـان ایجـاد می شود که توهمی تکنولوژیکی است. دراین میان، آنچه نگران کننـده می نمایـد، در نمایش و بازنمـایی واقعیت در سـینما، بازنمـایی هـای غیرواقعی و کـذب و توهم هـای دروغین مفهومی و محتوایی است که انسـان را از مسیر حقیقت جویی و کمال آرمانی دور می کند، نه توهم تکنولوژیکی.

در هر صورت، «ما فکر می کنیم که می شود به امانت داری یک ماشین، در «بازسازی» از روی یک نمونه اصلی اطمینان کرد؛ اطمینـانی که نمی توان در حق عامـل انسانی به تنهایی احساس کرد. در نتیجه، ما به واقعیت «بازسازی» ماشـینی اعتقاد پیـدا می کنیم، ولی حقیقت آن است که علی رغم اعتقـاد عمـومی، سـینما بـا تمـام منـابع فنی و علمی خـویش، به هیـچ وجه نمی تواند واقعیت را بدون نقص و تصرف در آن بازسازی نماید». (۱)

«دوربین، واقعیت را بازسـازی نمی کنـد، بلکه خُرد و تجزیه و دگرگونش می سازد و آنگاه دسـتگاه نمایش، با ترکیب مجـدد آن، توهم واقعیت را می آفریند. اولین و بارزترین خصوصیت سینما، بازنمایی واقعیت بیرونی

ص: ۵۰

---

۱- هنر سینما، ص ۳۵.

است، اگرچه بخش اعظم این بازنمایی صرفاً از طریق ایجاد «توهم واقعیت» در ذهن بیننده حاصل می شود. اگر هنرها را بر حسب توانایی شان در بازسازی واقعیت طبقه بندی کنیم، سینما مقدّم بر همه در صدر می نشیند... . واقعیت های بیرونی، زنده و دارای اینرسی هستند، اما واقعیت فیلم به واکنش های ما پاسخ نمی گوید». (۱)

«ماجرایی که در واقعیت خارجی اتفاق می افتد، غیر از کمیت، حضور کیفی هم دارد، ولی از آن کیفیت به هیچ وجه در عکس خبری نیست و تنها کمیات هستند که قابل رؤیتند. مثلاً اگر از آتش عکس بگیرید، دیگر سوزاندن در آن نیست و یا کیفیات درونی انسان در عکس متجلی نمی شود. در تصویر (اعم از عکس یا فیلم)، اغلب کیفیات به کمیات ترجمه می شوند. اگر چنین اتفاقی نیفتد، به هیچ وجه امکان بیان از طریق تصویر وجود نخواهد داشت». (۲)

«بر عکسِ حالت منفعل تماشاگر که بیان شد، حالت «فعّالِ ما یرید» (کننده آنچه که می خواهد) فیلم ساز، در دخل و تصرفِ واقعیت درونی فیلم حایز اهمیت فراوان است. واقعیت سینمایی بنا به درخواست و اراده و ذهنیت هنرمندِ سینماگر، قابل تغییر است. به بیان فلسفی، واقعیتِ سینمایی، در تمامی عناصر و نیز در ترکیب آنها دارای ماهیتی آرمانی و مطلق گراست و ازاین رو، با واقعیت جهان خارج تفاوتی بنیادین دارد.(۳) ... در جهان خارج، انسان ها یک سیر دریافتی نسبت به جهان دارند که بسته به جهان بینی و ادراک آنها می تواند کاملاً- متفاوت باشد، اما در سالن سینما می توان گفت که تمامی افراد، واقعیت واحد و مشخصی را دیده اند». (۴)

ص: ۵۱

---

۱- از ذهنیت تا عینیت در سینما، ص ۶۷.

۲- حکمت سینما، ص ۱۵۳.

۳- از ذهنیت تا عینیت در سینما، ص ۷۳

۴- . همان، ص ۱۳۷.

از آنچه گفته شد، این گونه باید فهمید که واقعیت و حقیقت جهان امری بسیار گسترده و پیچیده است که نه چشم سر و نه چشم دوربین قادر به درک و دریافت آن به نحو احسن و اکمل نیست، بلکه هر انسانی در برخورد با واقعیت، چه خود، چه دوربینش، پی به حقیقت و واقعیتی می برد که از آن برخورد، در ذهنش ایجاد شده است. اگر از زاویه ای دیگر با واقعیت روبه رو می شد، چه بسا حقیقت و واقعیتی دیگر را شهود می کرد و می فهمید. در هر صورت، انسان، واقعیتی را که در ذهن و روح خود در برخورد مستقیم با واقعیت دریافت کرده یا واقعیتی که فیلم ساز با چشم دوربینش در برخورد با واقعیت ضبط و تدوین کرده است تا بدین وسیله، دریافت خود را به مخاطب تحمیل کند؛ هر دو این بیانِ از واقعیت، نتیجه و حاصل نوع نگرشی است که انسان به پیرامون خود دارد و تفسیری بیش نیستند از واقعیت و حقیقت حق در جهان برای درک، دریافت و نزدیک شدن به آن.

حال هرچه این نگرش به هستی و جهان پیرامون، به حقیقت راستین آن نزدیک تر باشد، دریافت های انسانِ غیر فیلم ساز از برخورد با واقعیت ها یا دریافت هایی که فیلم ساز با فیلمش در ذهن مخاطب ایجاد می کند، واقعیت ها و حقایقی هستند برای رسیدن به کمال آرمانی بشر و از این نظر، در این هدف، تفاوتی با هم نخواهند داشت. با این حال، اگر حقیقت ارائه شده از حقیقت راستین دورتر باشد، نتیجه عکس خواهد داشت. پس حقیقت و واقعیتی که فیلم ساز ارائه می کند، با حقیقت و واقعیتی که هر انسان در درون خود از برخورد با واقعیت (مستقیم یا غیرمستقیم) به آن رسیده است، فرقی ندارد؛ زیرا هر کدام، بازنمایی واقع است. تفاوتشان تنها در این است که سینما در دگرگون کردن واقعیت و بازنمایی آن در شکلی اثرگذارتر در ذهن مخاطب برای درک و دریافت حقیقت یا واقعیتی معنوی، توان مندتر است؛

چون فیلم می تواند عناصری را که از نظر مکانی و زمانی نیز به هم ارتباطی ندارند، در کنار هم، به دنبال هم یا هم زمان با هم نشان دهد یا می تواند جزئیات را به صورت کل مطرح سازد و در جهت بیان محتوایی خود، موضوع ها را به صورت اثرگذارتری، با تأکید و جزئیات بیشتری نشان دهد. فیلم می تواند بسیار هنرمندانه تر واقعیت مورد نظر خود را بیافریند، بازگو یا بیان کند و مخاطب را در تجربه ای از رویارویی با واقعیت، با نگاهی دیگر یا حتی نگاهی جامع تر قرار دهد و به دریافتی از واقعیت و حقیقت که مطلوب فیلم ساز است، نزدیک کند که چه بسا مخاطب در رویارویی مستقیم با واقعیت به این تجربه نمی رسید.

سینما در اصل، با خلق واقعیتی سینمایی، برای ایجاد جهانی می کوشد که هرچه انسان را در این جهان به واقعیت های آرمانی و حقیقت واحده نزدیک کند و اثرگذار باشد و از دیدگاه اسلام، هنر مطلوب و سینمای مطلوب محسوب می شود. واقعیت گرایی در هنر را باید در این مسیر دنبال کرد و تقابل «تصویر واقعیت» با «واقعیت تصویر» را به حداقل رساند.

در ادامه بحث، مراد از واقعیت های آرمانی و حقیقت واحده را که به مطلوب ساختن هنر به ویژه سینما، برای هر دین و آیینی می انجامد، تشریح و بیان می کنیم. به این نکته نیز اشاره می شود که چه عاملی در هنر نهفته است که می تواند در شکلی اثرگذار و هدفمند، حقایق، واقعیت ها و حقیقتی الهی را به خوبی انعکاس دهد و بیان کند. در نهایت، با توجه به ویژگی های اشاره شده در هنر و سینما، به بررسی نوع و قالب مناسبی می پردازیم که می تواند این امر خطیر را به خوبی انجام دهد و از نگاه دین و آیین الهی، تلاشی مطلوب باشد.

## ۴. مفاهیم دینی و ارتباط آنها با حقایق و واقعیت ها

انسان ذاتاً کمال گرا و به دنبال حقیقت جدا شده از وجودش است و این حس کمال گرایی و در پی گم شده بودن اوست که سبب می شود همواره به دنبال حقایق باشد و برای کشف حقایق بکوشد؛ حقایقی که سبب رسیدن انسان به حقیقت واحده و کمال آرمانی او می شود. این حقایق سبب می شود انسان برای خود و زندگی اش شیوه ای برگزیند و نگرشی نسبت به عالم هستی و واقعیت های پیرامونش به دست آورد تا به حقیقت واحد و ثابتی برسد که در جهان خارج حکم فرماست. پس نگرش و زندگی او متأثر از آن حقیقت واحدی است که در پی رسیدن به آن تلاش می کند.

نتیجه این میل به حقیقت واحد در انسان سبب شد تا از زمانی که به عرصه هستی پا نهاد، همواره برای خود، مجموعه ای از اعتقادات و آیین ها را اختیار کند تا بر اساس آنها راه رسیدن به حقیقت و کمال آرمانی اش را بپیماید. به این ترتیب، ادیان و مکتب ها ــ صورت تکامل یافته اعتقادات و آیین ها ــ بر پایه جهان بینی (مادی و الهی) و ایدئولوژی (دینی و غیر دینی) شکل گرفتند.

بنا بر تعریف اصطلاحی دین که آن را اعتقاد به آفریننده ای برای جهان و انسان (جهان بینی) و دستورهای عملی متناسب با این عقاید (ایدئولوژی) می داند، این اعتقادها، دستورها و احکام، پایه و اساس هر دینی را تشکیل می دهند. این مفاهیمِ شناختی و دستوری در هر دینی، حقایق آن دین هستند که تخلف از آن حقایق سبب دور شدن انسان از حقیقت واحد و نرسیدن به کمال می شود. این مفاهیم تعیین و تعریف شده در هر دینی، مفاهیمی از جنس حقیقت هستند، اما حقایقی متکثر شده اند که جمع شدن آنها سرانجام به حقیقتی واحد می رسد؛ چون از باطل به حقیقت، راه نیست.

ص: ۵۴

«حقیقت دین چیزی است از نوع معارف و معنویت. این دستورها، پوشش های دین است؛ یعنی به اصطلاح، مقررات ظاهری است. پیکری است که روح این پیکر همان معارف و معنویات است، مثل خود توحید، نبوت و امامت.»(۱) پس مفاهیم دینی چیزی جز حقیقت نیستند که می بایست جوینده را به حقیقت دین رهنمون سازند. البته هرچه حقیقت واحدِ ادعایی در هر دینی به آن حقیقت واحدِ هستی نزدیک تر باشد، مفاهیم دینی نیز به تناسب می توانند انسان را سریع تر به حقیقت واحد رهنمون سازند.

واقعیت، امری است که در زندگی و جهان پیرامون ما روی داده است و انسان نیز در تحقق آن می تواند نقش داشته باشد. واقعیت گاهی تجلی حق است و گاهی تجلی باطل. البته از واقعیت هایی که حقیقت ندارند، برای رسیدن به حق می توان بهره جست که به اعتقاد ما، «واقعیت [دین]، تجلی حق در مراعی زمان و مکان و نسبت به انسان است.» (۲)و آنها حقایقی هستند در پوسته واقعیت. بنابراین، واقعیت ها و اتفاق هایی را که در ظاهر، متجلّی حق و حقیقتی الهی نباشند و محتوای دینی یا عنوان و برچسب دینی بودن نداشته باشند و عنوان های علمی، آموزشی، اجتماعی و... داشته باشند و در ظاهر با دین مرتبط نباشند، ولی دارای ارتباطی زیرمتنی با جهان بینی دینی میان عناصر و روابط اثر باشند، در شمار اموری می توان دانست که ما را به مفاهیم و آموزه های دینی راهبری می کنند. این واقعیت ها ارزش ها و رفتارهای اخلاقی دینی شناخت (باواسطه یا بی واسطه) هستند که در درون



---

۱- فرهنگ مطهر (مفاهیم، اصطلاحات و تعابیر علوم انسانی ــ دینی از دیدگاه استاد شهید مرتضی مطهری)، ص ۳۷۳.

۲- «مراتب واقعیت و واقع نمایی سینمایی»، فصل نامه

خود، معرّف و حاکی از حقایقند و برای رسیدن به حقیقت واحد از آنان می توان بهره جست.

خلاـصه اینکه مفـاهیم دینی، حقـایقی هسـتند که گـاه در صورت واقعیت (واقعیت دینی باواسـطه یا بی واسـطه) نیز متجلّی می شوند؛ یعنی مفاهیم دینی، مفاهیمی هسـتند دارای حقیقت و هم واقعیت که به حقیقت واحدی راه دارند که دین، داعیه دار آن است. انسان نیز به طور ذاتی و فطری در پی آن است تا کمال خود را با بهره گیری از آنها به سرانجام برساند.

ازاین رو، از نگـاه ادیـان و مکتب هـای الهی، هنری را می توان مطلوب شـمرد که برای تبیین و انتقال این گونه مفاهیم دینی با هـدف رسانـدن انسان به سـرمنزل مقصود و کمال آرمانی ارائه شده از سوی هر دین و مکتبی بکوشد. حال باید پرسـید: هنر با استفاده از کدام ویژگی خود می تواند در این تلاش نقشی موفقیت آمیز داشته باشد؟

## ۵. بررسی عنصر خیال در هنر و خلاقیت هنری در تجلّی حقیقت و واقعیت

### الف) خیال

در بحث های پیشـین از نقش و جایگاه حقیقت و واقعیت در زنـدگی سـخن گفتیم که بشـر همواره در جست وجوی آن برای رسیدن به اسرار هستی و سعادت مطلق بوده و در این مسیر، برای یافتن یا بیان حقایق و واقعیت ها از هیچ کوششی دریغ نکرده است. به این نکته نیز اشاره شد که انسان با روی آوردن به هنر (سـینما) به عنوان ابزاری قدرتمند و اثرگذار در انتقال اندیشه و فکر و تعالی روح برای کشف حقایق و بیان واقعیت هایی می کوشد که نسبت

آنها با مفاهیم دینی نیز روشن شده است. اکنون باید به این موضوع پرداخت که هنر چگونه در تجلّی حقایق و واقعیت ها موفق می شود؟

نقش هنر در بیان حقیقت و واقعیت، چیزی بیش از بازنمایی یا تأویل وقایع و مباحث جهان واقع و بیان حقایق (مستقیم یا غیرمستقیم) نیست؛ یعنی هنر با وجود ارائه «جهان چنان که هست»، حتی با ارائه برهان و منطق خاص هنری، نمی تواند با عینیت (۱)هم تراز شود، بلکه می تواند در مورد وقایع، نقش تأویل کننده و در مورد حقایق، نقش تبیین کننده داشته باشد. پس هنرمند با بهره گیری از قوه خیال و تفکر خود، باید حقایق و واقعیت ها را با زبانی قابل فهم، ساده، جذّاب و اثرگذار به مخاطب خود عرضه کند.

ازاین رو، «روند خلاقیت در هنر به عنوان یکی از مهم ترین دستاوردهای معنوی بشر، مستلزم اندیشیدن بر اساس تخیل است. طبیعتِ ادراکِ حسی انسان به گونه ای است که این تخیلات در پی تأثیرات جهان خارج، بر ذهنیت هنرمند پدید می آیند. بنابراین، وقتی که نقاش، به ترسیم تصویری مذهبی از عالم بالا می پردازد، یا شیاطین دوزخ را می کشد، ناگزیر از مصالحی بهره می جوید که واقعیت در اختیارش قرار داده است. حتی اگر ظاهر این نقوش، شکلی عجیب پیدا کرده باشد، باز هم ماده اصلی تشکیل دهنده، همان جهان مادی است؛ یعنی عناصری مرئی و مشتق از موجودات طبیعی و اشیایی که ابعاد یا مبانی ساختاری آنها دگرگون شده و در زمینه ترکیبی تازه، موجودیتی متفاوت یافته اند. می توان گفت که همواره یک پای تخیل به زمین واقعیت، متصل است. ... اصولاً ـ تفکر برای تحقق، به واسطه خیال محتاج است؛ یعنی حتی یک فکر که به صورت مجرد در ذهن موجود است، وقتی بخواهد نزول پیدا بکند و نازل بشود و بیان بشود، محتاج تخیل است؛ یعنی



---

۱- Objectivity.

تا تخیل کمک نکند و تا به آن فکر مجرد صورت ندهد، امکان بیان آن نیست». (۱)

«به هر تقدیر، هنر به واسطه خیال ... ظاهر می شود و حقیقت را در عالم ظاهر می کند. هنر در ساحت سوم یعنی ساحت «دل آگاهی» که معرفت حضوری و شهودی است، قرار دارد و با این شهود و مشاهده، حقیقتی را که نهان است، آشکار می کند. [با حضور رویاروی هنرمند] با حقیقت، از وجودش، شهود و معرفت حضوری ظاهر می شود و با این ظهور، هنرمند یک حقیقت نهان را آشکار می کند. تعبیر ابداع یا خلق یا خلاقیت با این تعبیر سازگار است. (یعنی نقشی که هنرمند در ظهور حقیقت دارد.)... یکی از نحوه های ظهور [تجلی حقیقت به واسطه عالم خیال به دست انسان]، هنر است؛ یعنی هنر در واقع، ظهور حقیقت با واسطه خیال است که توسط تخیل در خارج محقق می شود». (۲)

««خیال»، ادراکی است آمیخته به عاطفه که از نحوه برخورد ذهن با امور و اشیا حاصل می شود. با این حال، خیال که جوهره و عنصر اصلی [هنر] است، باز هم قابل تعریف دقیق نیست و با همه کوشش هایی که در راه شناخت و تعریف آن شد، از برخی جهات، مبهم است... تخیل فقط قوه ساختن [خیال و] تصاویر از واقعیت نیست، بلکه توانایی ساختن تصاویری است که از واقعیت فراتر می روند و برتر از واقعیتند». (۳)

«با بررسی پیوند های میان واقعیت و تصویر (ارتباط واقعیت عددی با واقعیت مادی)، به این نتیجه می رسیم که واقعیت از دولت تخیل ارزشمند



---

۱- از ذهنیت تا عینیت در سینما، ص ۳۶.

۲- «مراتب واقعیت و واقع نمایی سینمایی»، ص ۱۵.

۳- سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه، صص ۱۳ و ۱۴.

می شود. خودِ واقعیت، ساده و مبتذل است و دارای هیچ یک از آن خصوصیاتی نیست که در [ایماژ یا تصویر خیال] رخ می نماید».(۱)

### ب) تخیل

«از دیدگاه علم روان شناسی، تخیل و یا تصور(۲) عبارت از توانایی مغز آدمی در تجسم و یا شکل بخشی به «تصاویر ذهنی» است. این استعداد مغز در تجسم تصاویر ذهنی، پدیده ای است که با هنر خلاقیت «تصویر»سازی پیوند نزدیک دارد. ماجرای «یافتم، یافتم!» ارشمیدس مثال خوبی برای این موضوع است. این جریان جابه جا ساختن تصاویر و شکل ها در ذهن دقیقاً همان چیزی است که اغلب، ما را در یافتن پاسخ به یک مسئله یاری می کند». (۳)

آرتور کوستلر، (۴)نویسنده مجارستانی الاصل انگلیسی، در کتاب عمل خلاقیت می نویسد:

فکر کردن، در ناخودآگاه ما به صورت تصویر تجلی می کند، نظیر رؤیا و شبه رؤیاهای پیش از خواب، کابوس ها، توهمات بیماران روانی و مکاشفات هنرمندانه ... با رشد تدریجی قوای سمبل ساز و انتزاعی کننده ذهن، فکر کردن به وسیله مفاهیم کلی پدید می آید که منشأ آن، تفکر به وسیله تصویر بوده است.

ملاصدرا نیز «تخیل را حرکت نفس در محسوسات دانسته، همچنان که حرکت نفس در معقولات را تفکر نامیده است». (۵)



---

۱- همان؛ به نقل از: جلال ستاری، «بررسی نظریه گاستون باشلار درباره جوهره تخیل ادبی»، ماهنامه فرهنگی ـ هنری رودکی، ش ۱۹، ص ۱۵.

۲- Imagenation

۳- سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه، ص ۱۴.

۴- A.Kustler

۵- سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه، ص ۱۴.

به طور کلی می توان گفت «تخیل، نیرو یا فرآیند به کار بردن همه استعدادهای ذهن است که «خیال»، یعنی عنصر اصلی هنرها از آن به وجود می آید... با وجود اینکه تخیل نیروی شکل دهنده و تنظیم کننده ای است که مایه آفرینش هنری است، اما آفرینش که به وسیله تخیل شکل می گیرد، جلوه یا شکل جدیدی از واقعیت به شمار می آید. ... به این ترتیب، مایه اصلی هنرِ هر هنرمندی، طبیعت، زندگی و حقایق خارجی است، اما تخیل با نیروی خود، از این همه، صورت تازه ای به وجود می آورد که «هنر» نامیده می شود....

گفته شد که روند خلاقیت در هنر مستلزم اندیشیدن بر اساس «تخیل» است و تخیل به وسیله دنیای عینی در ذهن هنرمند ریشه می گیرد. هنر اصولاً ـ علاقه به نمایاندن شکل ظاهری واقعیت ندارد. هدف از آفرینش اثر هنری این نیست که عکسی از واقعیت ارائه شود. آفریده های هنری، وسیعاً با اشیای دنیای خارج متفاوتند؛ چون هنر ضمن جذب مفاهیم و تأثیرات مشتق از واقعیت، دنیای درونی انسان، تجاربش، شخصیت و طرز فکر او را نسبت به دنیای پیرامونش هم منعکس می کند. هنر به مثابه شکل خاصی از فعالیت معنوی و فکری بشر، با اینکه در نهایت امر از واقعیت مشتق می گردد، تا اندازه ای از آن مستقل است». (۱)

«از دیدگاه زیبایی شناسی عمومی، هنر حاصل تخیل هنرمند، تصویر و یا ایماژ(۲) است که آن را با شکل دهی به مواد خام (واژه، رنگ، صدا، سنگ، ... یا دیگر مواد) خلق می کند. این «تصویر»، نتیجه تأثیر عاطفی و



---

۱- سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه، ص ۱۵.
۲- Image.

تلقی اندیشه های هنرمند از جهان (محیط، طبیعت، آدمی) و به طور کلی، «هستی» است. هنرمند با بیان و ارائه تصویر تخیلش، به نیازهای عاطفی و معنوی و هم نوعان خود پاسخ می گوید. در واقع، در تاریخ هنر، کار هنرمند چیزی جز پاسخ گویی به این نوع نیازها با «تصویر» نبوده است». (۱)

### ج) ایماژ (تصویر خیال)

«امروزه در تفسیر و نقد ادبی در زبان فارسی، از واژه «تصویر» و یا اصطلاح «تصویر شاعرانه» به دفعات استفاده می شود که معادل آن در زبان انگلیسی و فرانسه «Image» است؛ «ایماژ» در زبان فرانسه و «ایمیژ» در زبان انگلیسی.

در فرهنگ واژگان زبان انگلیسی و فرانسه، برابر واژه «Image»، گروهی از معادل های زیر آمده است: مجسمه، تندیس، تمثال، شکل، صورت، نقش، تصویر، بت، پندار، خیال، تصوّر، منظره، نقشه، نماینده، مظهر، نمونه و شبیه که در صنایع شعری یکی از انواع تشبیه، استعاره، کنایه و یا مجاز است؛ و در حالت فعل به معنی تصویر کردن، نشان دادن، توصیف کردن، تصوّر کردن، نمایش دادن، مجسم کردن و تقلید کردن است ... در زبان فارسی، معادل ایماژ را «خیال»، «صورت خیال»، «شکل خیال» می گویند. ... همان طور که گفته شد، هنر همیشه واقعیت را به وسیله ایماژها و فقط به وسیله «ایماژ» بازآفرینی می کند». (۲)

ص: ۶۱

---

۱- . سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه، ص ۱۱.

۲- . همان، ص ۱۵

«نظرهای ویساریون بلینسکی،(۱) منتقد ادبی روس، در کتاب زیبایی شناسی علمی اثر آونر زایس در این زمینه خواندنی است. وی می گوید:

کسی که بی بهره از آن تخیل خلاقی است که بتواند اندیشه را به «ایماژ» تبدیل کند، با «ایماژ» بیندیشد و با «ایماژ» احساس کند، نمی تواند به ذهن، احساسات و قدرت اعتقادات خود، اطمینان داشته باشد و وفور موضوعات و مصالح تاریخی معنی دار نمی تواند از چنین فردی، شاعر بسازد.

... تحلیل طبیعت ایماژ هنری و تعریف اساسی ترین صفات آن تا حدود زیادی راه را برای روشن ساختن مقام و نقش مهم آن در هنر ــ و حتی نقش هنر در زندگی اجتماعی ــ هموار می سازد؛ زیرا یکی از تعاریف هنر، بازآفرینی واقعیت توسط ایماژهاست. (۲)

تعریف هنر به مثابه تفکر با ایماژها همه ویژگی های خلاقیت هنری را دربرنمی گیرد، ولی با تأکید بر ماهیت آن، مهم ترین ویژگی آن را روشن می سازد و به طبیعت بنیادی آن اشاره می کند.

وقتی فلاسفه از مفهوم «ایماژ» سخن می گویند، منظورشان در وهله اول، انعکاس درونی دنیای بیرونی است که در آن زندگی می کنیم. ایماژ هنری نیز شکل خاصی از انعکاس واقعیت است. وقتی تشریح فلسفی ایماژ مورد نظر است، تعریف آن به عنوان «تصاویر ذهنی جهان عینی»، پذیرفتنی است. البته از انواع دیگری از تصویر نیز می توان نام برد، از جمله «تصویر عینی جهان عینی» همچون عکس و فیلم مستند و نقاشی های واقع گرا. «تصویر عینی جهان ذهنی» مانند نقاشی و فیلم های سوررئالیستی، اکسپرسیونیستی و آبستره و آثاری که در سینما «موسیقی مصوّر شده» نام گرفته ــ نظیر «قطعاتی برای



---

۱- . V.Blinsky

۲- . سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه، ص ۱۵، به نقل از: زیبایی شناسی علمی، صص ۷۴ و۶۵.

کلود دبوسی»(۱) و «موسیقی شبانه» اثر ژان میتری،(۲) فیلم ساز و نظریه پرداز برجسته فرانسوی ــ و حتی فیلم های داستانی بازسازی شده با مضمون تخیلی ــ علمی و غیر مستند». (۳)

در کتاب صور خیال در شعر فارسی، نوشته محمدرضا شفیعی کدکنی، درباره خیال چنین آمده است:

... ما خیال را به معنی مجموعه تصرفات بیانی و مجازی در شعر به کار می بریم و «تصویر» را با مفهومی اندکی وسیع تر که «شامل هرگونه بیان برجسته و مشخص باشد» می آوریم، اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن، نشانی نباشد. مثلاً گاهی آوردن صفت، چنان که در بسیاری موارد در شاهنامه دیده می شود، بدون کمک گرفتن از مجاز و تشبیه، به خودی خود، جنبه تخیلی دارد و همین آوردن صفت است که تصویر را به وجود می آورد ... اهمیت صفت در تصویر به حدّی است که برخی از معاصران ما آن را بر انواع تشبیه و مجاز و استعاره برتری داده اند و معتقدند که بهترین و شایسته ترین وسایل «بیان تصویری» آوردن اوصاف است. (۴)

## د) هنر و ایماژ

لئو تولستوی در کتاب هنر چیست؟ در توصیف هنر و زبان به عنوان وسیله ارتباطی بیان می کند که انسان ها تفکر خود را به وسیله زبان و عواطف خود را به وسیله هنر به یکدیگر منتقل می کنند. او معتقد است که ایماژها نه تنها باید از صداقت عواطف و زیبایی اَشکال حکایت کنند، بلکه باید بیانگر تلقی صحیح هنرمند از موضوع تصویر شده باشند. وی می افزاید:



---

۱- . C.Debussy

۲- . J.Mitry

۳- . سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه، ص ۱۷.

۴- . همان، ص ۲۰، به نقل از: صور خیال در شعر فارسی، ص ۱۶.

هنر آنگاه آغاز می گردد که انسان با قصد انتقال احساسی که خود آن را تجربه کرده باشد، آن احساس را در خویشتن برانگیزد و به کمک علایم معروف و شناخته شده ظاهری بیانش دارد... فعالیت هنری یعنی انسان احساسی را که قبلاً تجربه کرده است، در خود بیدار کند و با برانگیختن آن به وسیله حرکات و اشارات و خط ها و رنگ ها و صداها و نقش ها و کلمات، به نحوی که دیگران نیز بتوانند همان احساس را تجربه کنند، آن را به سایرین منتقل کند. (۱)

«ازاین رو، ایماژ هنری لزوماً باید از یک جزء عاطفی برخوردار باشد و اندیشه را از طریق عواطفی فشرده متمرکز سازد. ایماژ مستقیماً به عواطف انسان انگشت می گذارد و به همین دلیل، همیشه واکنش های عاطفی نظیر عشق یا نفرت، ترحم یا تنفر، شادی یا غم و خنده یا گریه را بر می انگیزد. ... هر ایماژ هنری، نه تنها انعکاس گوشه های خاصی از زندگی است، بلکه از هر جهت، تصویرِ خودِ هنرمند است. به عبارت دیگر، پشت هر ایماژی همیشه آفریننده آن حضور دارد. عامل ذهنی، نشانه اسارت و خلاقیت هنرمند است». (۲)

«هنرمند تحت تأثیر یک عامل فشار اقدام به خلق اثرش می کند. این عامل می تواند درونی یا بیرونی باشد. هنرمند می تواند تحت تأثیر مشاهده وقایع جهان پیرامون به هیجان آمده و از تعادل عاطفی خارج شود و برای باز یافتن این تعادل و خارج کردن هیجان اقدام به خلق کند. ... مهارت هنرمند در آن است که تجربه های پیش پا افتاده زندگی را با نهایت گیرایی در اثر خود منعکس کند. بنابراین، کار هنرمند، ابداع صورت های نوظهور نیست، بلکه تقطیر و تشدید صورت های مأنوس است.

ص: ۶۴

---

۱- همان، ص ۲۹، به نقل از: هنر چیست؟، صص ۶۴ و ۶۶. . همان، ص ۳۰.

۲- همان، صص ۳۹ و ۴۰.

... هنرمند برمی گزیند، اما ملاک او برای انتخاب چیست؟ او از دل واقعیت ها و تخیلات (شکل گرفته بر پایه واقعیت) انتخاب می کنـد. الهـام، مهارت و تجربه اش را به کار می گیرد و بر مبنای هـدفی، این انتخاب ها را شـکل [می دهـد] و منظمشان می کند. ... هنرمند بیش از هر چیز، با واقعیت و انعکاس خلّاق آن یا حتی رؤیاهای ناشـی از آن سـر و کار دارد. همچنین مخاطب او برای ارتبـاط با اثر هنری و تأثیرپـذیری از آن، درک اشـکال، نشانه ها و روابط، ملاک هایش را از تجارب واقعی و برگرفته از واقعیت اختیار می کنـد. هنرمنـد با شـکلی از واقعیت سـر و کار دارد که شبیه خاطره است. او از حـذف و انتزاع اسـتفاده می کنـد و در حقیقت، اسـتقلال واقعیت را از آن می گیرد. زمـان و مکانش را منتزع کرده و آن را به قطعات کوچکی تقسـیم می کنـد. بخش هایی را کوتاه ساخته و بخش هایی را به آن می افزاید. ویرانش ساخته و بر اساس نظمی نوین، آن را بازسازی می کند. بدیهی است که در این معماری، او از درون و ایمان و اعتقادش یاری می گیرد». (۱)

با این مباحث، به جایگاه مهم حقیقت و واقعیت در زندگی و نقش تعیین کننده آن در برخورد انسان با پیرامون خود و پیمودن مسـیر کمـال بشـری و نقش مهم خیـال و خلاـقیت هنری در بیـان و ارائه حقایق و واقعیت ها درباره هنر پی بردیم. سـینما را نیز دارای زبانی فراگیر، اثرگذار، عینی، دارای سطحی وسیع تر از زندگی واقعی در ایجاد ارتباط با مخاطب خود و نسبت گسترده او بـا واقعیت و قـدرت و توانـایی آن در بیـان حقایق و واقعیت ها یافتیم. اکنون برای رسـیدن به پاسـخ و هـدف این پژوهش و کاربردی شدن آن، یکی از قالب های سینمایی را دقیق تر بررسی می کنیم.



---

۱- همان، صص ۳۹ و ۴۰

## فصل سوم: محورهای فیلم سازی مستند و موضوع های پیرامونی

### اشاره

«امروزه اهمیت، ارزش و کاربرد فیلم مستند به مشابه یک رسانه مؤثر و پویا، در عرصه آموزش، ارائه دانش و ارتقای سطح آگاهی انسان نسبت به خود، جامعه، محیط زندگی، طبیعت، توسعه و ترویج فرهنگ و به طور کلی، جهان شناسی، برای ما روشن است.

سینمای مستند که ماهیتاً مقاصد غیرتجاری را دنبال می کند و هدفی جز سرگرمی آنی و سطحی تماشاگر دارد، به علت نیروی فرهنگ آوری و فرهنگ سازی اش، به عنوان «سینمای سالم» نیز شناخته شده است. همچنین به دلیل رهایی نسبی این نوع فیلم از بسیاری ملاحظات اقتصادی، معضلات اجرایی تولید و پیچیدگی هایی که سینمای تجاری داستانی در عرصه تولید، توزیع و نمایش با آن مواجه است، سینمای مستند را «سینمای مستقل» نیز گفته اند.

پیش از بررسی ویژگی های این فیلم که البته این ویژگی ها تعیین کننده ماهیت آن است، ضروری است مشخص کنیم که در تقسیم بندی انواع فیلم ــ در طبقه بندی انواع سینمایی یا ماهیت هنری انواع فیلم مستند ــ در چه جایگاه و موقعیتی قرار دارد.

کلی ترین و متعارف ترین تقسیم بندی «ماهیتی ــ شکلی» آثار سینمایی عبارت است از: فیلم داستانی، فیلم مستند و فیلم انیمیشن. هر یک از این سه

نوع یا سه گونه سینمایی می توانند با موضوعات گوناگون و در سبک های بیانی متفاوتی عمل کنند.

فیلم داستانی از موضوعی واقعی یا تخیلی، همچنین از فضاها یا موقعیت های واقعی و (اغلب) ساخته و تنظیم شده استفاده می کند. در انیمیشن، عامل تخیل و ذهنیت (به مثابه عناصری که معمولاً در برابر واقعیت خارجی می آیند) نقش بسیار زیادی دارد و بسته به تکنیک خلق آن، دامنه و شدت این عامل، متفاوت است. این شکل از فیلم، ماهیتاً «غیر واقعی» یا «ضد واقعیت» است و اساساً در برابر واقع نمایی ــ که از بارزترین ویژگی های سینمای مستند است ــ قرار می گیرد. موضوع فیلم انیمیشن می تواند واقعی و در عالم خارج باشد یا تخیل شود. آنچه در مورد این شکل سینمایی می توان قطعاً ابراز کرد، این است که در «واقع گرایی» و به مفهوم دقیق تر، «واقع نمایی» را هدف قرار نمی دهد.

فیلم مستند نه تنها موضوعش، واقعی است، بلکه فضا و موقعیت موضوع نیز به تبع آن، به شکلی واقع نمایانه از سینما [می انجامد] که آن را «فیلم حقیقت» یا «فیلم واقعیت» (factual film) نیز نامیده اند. در عادی ترین واکنش آن نسبت به واقعیت، فیلم مستند بازتاب دهنده توجه و حساسیت هنرمند به یک پدیده غیر تخیلی یا خارجی است که قابل تفسیر و توصیف است. همان قدر که نفس خلاقیت در انیمیشن، وابسته به ظرافت و عمق تخیل است و با واقع نمایی میانه ای ندارد، فیلم مستند وابسته به واقعیت است و موضوعات تخیلی در آن جایی ندارند. [البته] مثل هر شکل هنری دیگر، تخیل هنری جزو ذاتی خلاقیت هنرمند مستندساز است. به بیان دیگر، موضوع فیلم مستند ــ بدون وجود فیلم، دوربین و فیلم ساز ــ در جهان خارج و عالم واقع وجود داشته [است] و یا دارد، اما بدون تلقی شخصی هنرمند و

یا بدون نگاه سینمایی مستندساز و به کارگیری روش ها و ابزارهای بیان هنری او «شکل هنری» ندارد.

مستندساز در ارائه جهان بینی و یا تلقی های شخصی خود از موضوع واقعی، همچنین در شکل دهی به تصویر واقعیت، یعنی شیوه بیان می تواند همچون داستان ساز و فیلم ساز انیمیشن، آزادانه از «واقعیت به تجرید» حرکت کند. به عبارتی، تجریدگرایی می تواند یکی از حوزه های خلاقیت هنر مستندساز باشد». (۱)

حال لازم است نقش مهم واقعیت گرایی، حقیقت جویی، خیال و خلاقیت هنری، امکانات بیانی یا دیگر ویژگی های مربوط به فیلم مستند را در زمینه توانایی آن در تبیین و ارائه مفاهیم، حقایق و واقعیت های دینی به تفصیل بیشتر جست وجو کنیم تا درباره آنچه در این پژوهش به دنبال آن هستیم، به پاسخی درست برسیم.

## ۱. فیلم مستند؛ واقع گرا، حقیقت جو و باورپذیر

### اشاره

«صرف نظر از اینکه فیلم مستند، خود، زیرمجموعه هایی دارد، اما انتظاری که از همه آنها می رود، این است که واقعیت را نشان دهند. اینکه گفته شود این نوع فیلم، نمایش کامل واقعیت است، گفته ای خالی از اشکال نیست؛ زیرا واقعیت، چیزی نیست که بتوان آن را نه تنها در سینما، بلکه به طور کلی در هنر به طور جامع به نمایش درآورد. نه فقط نیات، تلقی و دیدگاه هنرمند، بلکه هر هنری در مقام رسانه، تصویر واقعیت و ابعاد آن را به روش خاص خود منعکس و بیان می کند. در مورد مستندسازان فقط می توان گفت که آنها



---

۱- احمد ضابطی جهرمی، سی سال سینما، گزیده مقالات سینمایی (۱۳۵۵_ ۱۳۸۵)، صص۲۳۸و۲۳۹.

نسبتاً از دیگران امانت دارترند و سعی می کنند که کمتر توهم خلق کنند. به همین علت، گفته می شود که مستندساز لزوماً واقعیت گراست». (۱)

«سال ها نظریه عمومی درباره مستندها این بود که نبض تماشاگر را در اختیار دارند؛ چون جدّی و مسئولند و به مباحث مهمی می پردازند. مخاطبان نیز به صحت آنچه نمایش داده می شد، اطمینان داشتند. این گونه به نظرشان می رسید که فیلم مستند، اسنادی از جهان واقعی را جمع می آورد و به شیوه ای ارائه می نماید که اصالتش حفظ شود. به عبارت دیگر، ارتباط بنیادین اطلاعات و مواد درون فیلم، با جهان خارج، هنوز به سادگی قابل مشاهده بود. [صداقت و سادگی در تصویر و نحوه بیان موضوع و محتوا باعث می شد تا مخاطب به راحتی با حقایق موجود در جهان اطراف خود ارتباط برقرار کند.] از دهه ۱۹۶۰ یا ۱۹۷۰ م.، مفهوم چگونگی ارتباط بینندگان با انواع تولیدات فرهنگی عوض شده است. در عصری که زیر سلطه چیزی به نام «شرایط» پسامدرن (۲)قرار دارد، بسیاری از باورهای قدیمی محو شده است. ... فراوانی اطلاعات موجود، ما را وامی دارد تا آنها را نسبی تر نگاه کنیم که البته به افزایش دانش مخاطبان مدرن درباره نحوه ساخت برنامه ها برمی گردد؛ دانشی که عموماً در بین بینندگان نگرش شکاکانه ای ایجاد کرده است. منظور این است که مخاطبان، امروزه بیشتر از قبل مستعدند تا بازی گوشانه و رها با برنامه ها طرف شوند و بیشتر دوست دارند از تماشا کردن لذت ببرند تا به «منظور» برنامه ها بیندیشند». (۳)

این امر دلیل نمی شود که به گونه ای عمل کنیم تا مخاطب از تماشای فیلم مستند به تأمل درباره حقیقت و مسائل جدی زندگی خویش نپردازد. باید

ص: ۶۹

---

۱- همان، ص ۲۲۹.

۲- . Post modernist conditions

۳- . مقدمه ای بر مستند تلویزیونی، مواجهه با واقعیت، صص ۳۴ و ۳۵

تلاش کرد فیلم های مستند علاوه بر ارضای مخاطب خود در زمینه شادی آفرینی و لذت بخشی یا تلطیف و التیام روح به گونه ای مستقیم یا غیرمستقیم، او را به تأمل در حقیقت زندگی، فلسفه حیات و مسائل مهم زندگی وادارد. در این میان، فیلم های مستند موفقی نیز ساخته شده است که علاوه بر اینکه بازتابی مطلوب از عقاید مستندسازند، توانسته اند سبب تغییر نگرش و اندیشه مخاطب خود شوند. ضروری است بدانیم که از یک سو، مستندسازی از پشتوانه تحقیق و ابزار و وسایل فنی و حرفه ای و صرف حوصله و زمان های پیش بینی ناپذیر برای ضبط و ساخت فیلم مستند برخوردار است و از سوی دیگر، گاهی تمامی شرایط لازم برای ساخت مهیا نمی شود. ازاین رو، این شرایط و مشکلات و تغییرات در رشد سریع جامعه از نظر اجتماعی، فرهنگی، دینی، زیبایی شناختی و تکنولوژیکی سبب شده است در ساخت فیلم مستند و بازنمایی موضوع ها، شیوه ها و راه های متفاوتی در هر زمان به وجود آید. با توجه به این مسائل، نگاه های واقع گرایانه در مستندسازی و کارکردهای فیلم مستند نیز در طول تاریخ دستخوش تغییر می شود.

## الف) شیوه های واقع گرایی

### اشاره

«بر اساس نظریه واگان، فیلم مستند، هم به صورت «ضبط» و هم به عنوان یک نظام معنایی، به وجود می آید. ضبط هنگامی است که سر و کارمان با وقایعی باشد که در جهان تاریخی فیلم برداری شده اند. امّا نظام معنایی دو جنبه دارد: اول اینکه فیلم برداران برای ضبط، از میان آنچه در پیرامونشان رخ می دهد، دست به انتخاب می زنند و به این ترتیب، زمان و مکانی که روی فیلم به چنگ آمده، معنا پیدا می کند. دوم، مرحله تدوین [است] که شامل گزینش قطعه فیلم هایی است از آنچه ضبط شده و همچنین سر هم کردن این قطعات و صداسازی. در تمام این مراحل، «آنچه ضبط شده»

به صورت یک متن درمی آیـد و رمز (۱)های رفتار اجتماعی را به رمزهای فیلمیک که انتقال دهنـده معنا هسـتند و تا حدّ قابل ملاحظه ای در مرحله فیلم برداری و تـدوین ساخته می شونـد، تغییر می دهـد. فعالیت بیننـدگان _ که پیش از این به آن اشاره کردیم _ مکمّل فعالیت سازنده اثر است (اگر مستندسازان به قدر کافی در ساختاربخشی به برنامه های خود مؤثر بوده باشند)، یعنی آنچه را به عنوان یک گزارش اصـیل می بینند و می شنوند، می پذیرند. به عبارت دیگر، بینندگان از طریق زبان سینمایی و جبران سـازی هـای منـاسب، آنچه را بوده [است]، نگـاه می کننـد و احسـاس می نماینـد که تصویر، عبـارت از ضـبط واقعی رخداد است.

... سولیـوان اظهـار می دارد خصـلت وفـاداری بـه زنـدگی، اثری شایسـته واقـع گرایی می سـازد. امـا به هر حـال، «وفـاداری به زندگی»، به انتظارات آدمی بسـتگی دارد و این موضوع درست به میزان قوه درک و انتظار و تجربه گذشته آدمی برمی گردد؛ زیرا آدم هـای مختلف، از یـک موضوع، تصویرهـای ذهنی متفاوتی می سازنـد. بنابراین، ذات واقع گرایی هم به عنوان عمل و هم به عنوان درک انتقادی، موضوع بحث و جـدل های بی پایانی است.... در نتیجه، شـکل های اصـلی واقع گرایی مسـتند، به شیوه های مختلف، تعادلی را بین «ضبط تصویر» و نظام معنایی برقرار می سازد.

... از جمله شیوه های اصلی که واقع گرایی در مستند پذیرا شده است، می توان این صورت ها را برشمرد: واقع گرایی تجربی، واقع گرایی اجتماعی و تاریخی، واقع گرایی روان شناختی، واقع گرایی شالوده شکن». (۲)



---

۱- Code.

۲- . مقدمه ای بر مستند تلویزیونی، مواجهه با واقعیت، صص ۸۰ و ۸۱.

### یک _ واقع گرایی تجربی

«منظور از واقع گرایی تجربی، شکل هایی است که ارتباط و پیوند نمایه ای در آنها مقدم شمرده می شود. در اینجا واقع گرایی عبارت است از تهیه یک نسخه حتی الامکان دقیق از اصل. در این شیوه، برنامه سازان و بینندگان ترغیب می شوند که بر فیلم به عنوان ثبت و ضبط تمرکز کنند و کارکرد فیلم نیز به عنوان مجموعه ای از بیان های رمزی معنادار مورد مسامحه قرار می گیرد. واقع گرایی تجربی، از اندیشه باستانی تقلید (میمیک) گرفته شده و شبیه فعالیت زیبایی شناختی قرن نوزدهمی به نام طبیعت گرایی (۱)است که رفیع ترین شرایط خود را در توصیف بسیار دقیق مردم و مکان ها در داستان های امیل زولا می توان یافت». (۲)

### دو_ واقع گرایی اجتماعی و تاریخی

«در مستندهای تلویزیونی انگلیس و امریکای شمالی، نوعی زیرمجموعه واقع گرایی تجربی وجود دارد که چون شکل و جنبش درونی خود را به طور مستقیم از تجربه موفق گذشته اقتباس می کند، توجه جداگانه ای می طلبد. در اینجا بار دیگر فیلم و نوار ویدئو، بیشتر از آنکه محمل یک نظام معنایی باشد، به عنوان ابزار ثبت و ضبط، مورد عنایت قرار می گیرد، لیکن واقع گرایی اجتماعی، به اندازه ای پا را از واقع گرایی تجربی فراتر می گذارد که به گفته پیتر لوئیزوس بر وسعت تجربیات انسان اشاره دارد. واقع گرایی اجتماعی در حقیقت، توجه به مردمان عادی در محیط زیست آنهاست». (۳)



---

۱- . Naturalism

۲- . مقدمه ای بر مستند تلویزیونی، مواجهه با واقعیت، ص ۸۱

۳- همان، ص ۸۳.

### سه _ واقع گرایی روان شناختی

«به عنوان بیننـده، تمایل داریم که به آن قسـمت ها و فصل هایی از فیلم که گزارش روانی قابل قبولی از اعمال و عواطف بشـر ارائه می دهنـد، واقع گرایی عمـده تری را نسـبت بـدهیم. به عبارت دیگر، بینندگان هر چیزی را که می شـنوند یا می بینند، بر حسـب آنچـه از قبـل دربـاره الگوهـای رفتـاری بر پرده هـای بزرگ و کوچـک می دانـد، توضـیح می دهنـد؛ زیرا کـارکرد رمزگذاری و یا شبه زمانی فیلم نیز به اندازه کارکرد ضبط کنندگی اش، مستلزم این شکل از واقع گرایی است.

در واقع گرایی روان شناختی، سه جنبه وجود دارد که عملاً در یکدیگر تنیده اند:

۱. نخست اینکه واقع گرایی روان شـناختی می توانـد گزارش قانع کننده ای از زندگی درونی یک فرد و یا حتی یک گروه از مردم ارائه نماید.

۲. دوم و بیشتر با همان هدف قبلی، واقع گرایی روان شناختی، جهان را گویی از نظرگاه یک فرد بازمی نمایاند.

۳. سوم اینکه اصـطلاح واقع گرایی روان شـناختی به این خاطر به کار می رود تا به صورت های متنوع هم دلی اشاره کنـد که بین بینندگان و کنشـگران اجتماعی (که در جریان فیلم مستند به آنها معرفی می شوند)، ممکن است شکل بگیرد. ... به عبارت دیگر، واقع گرایی صحنه ها ما را به سرعت به [هم دلی، هم هویتی و در نهایت، به] باور می رساند». (۱)

### چهار _ واقع گرایی شالوده شکن

«سـلطه و محبوبیت شـکل هـای تجربه پـذیر (۲)و روان شـناختی واقع گرایی، در بین نویسـندگان و خواننـدگان داسـتان هـا و سازندگان و مخاطبان فیلم های داستانی، [به] فیلم مستند نیز سرایت کرده است؛ اما از همان آغاز، چنین شکل های

ص: ۷۳

---

۱- همان، صص ۸۶ و۸۷.

۲- Empiricist.

خطابه ای، در ذهن برخی از نویسندگان، شایبه تولید صنعتی و فانتزی را به وجود آورد. این شایبه، حاصل همکاری آنها با خط تولید کارخانه رؤیاسازی، یعنی هالیوود بود. به عبارت دیگر، واقع گرایی تجربی و روان شناختی، به جای امر واقع، به ماشین توهّم تبدیل شد؛ زیرا توجه را از عناصر معنایی برنامه دور می کرد و به کارکرد ثبت کنندگی آن، معطوف می ساخت. این شیوه های واقع گرایی، از نظر برخی نویسندگان، بیشتر مستعد ترویج دروغ پردازی است تا حقیقت گویی.... بنابراین، مارکسیست های نظریه پرداز رسانه ها، مخاطبان محصولات سینمایی یک صنعت تجاری (مخاطبان انتشارات و تئاتر تجاری) را به مصرف کنندگان، تشبیه می کردند.

... بنابراین، واقع گرایی باید قابل فهم و مورد استفاده مردم و عامه پسند باشد و باید نظر مردم را به خود جلب کند، ترفیع ببخشد و احتمالاً آن را تصحیح کند و برای اینکه محبوب باقی بماند، باید فرزند زمان خود باشد.

به عبارت دیگر، واقع گرایی نباید از طریق شکل های منسوخ سامان یابد، بلکه نویسنده و کارگردان باید هر وسیله ای، کهنه و نو، آزموده شده و ناآزموده، ریشه دار در هنرها و یا منبعث از سایر منابع را به کار گیرند تا واقعیت را در شکلی به مردم ارائه نمایند که آنها بتوانند بر آن تسلط یابند ... واقعیت تغییر می کند. برای بازنمایی آن، شیوه های بازنمون نیز باید تغییر یابد». (۱)

در نگاه کلی تر به مقوله بیان واقعیت در فیلم مستند که به شیوه حضور واقعیت در فیلم مستند و روش های واقع گرایی فیلم مستند در صفحه های قبل اشاره شد، ذکر این نکته لازم است که واقعیتی که از آن سخن رفت، واقعیتی است که در فیلم مستند شکل می گیرد، نه واقعیتی که در جهان خارج

ص: ۷۴

---

۱- مقدمه ای بر مستند تلویزیونی، مواجهه با واقعیت، صص ۹۰ و ۹۱.

است. بـه عبـارت دیگر، در حقیقـت، واقعیـتی اسـت کـه برخاسـته از نـوع نگرش فیلـم سـاز به واقعیت بر اسـاس جهـان بینی و ایـدئولوژی اوست که در اصـطلاح، به آن «واقعیتی سـینمایی» گفته می شود و در فرآیندی درونی (اندیشه و خیال فیلم ساز) و برونی (جامعه و اقتضائات آن) در بیان هنرمند ظهور می کند.

«فیلم سـازی به نوعی، یک تحقیق است که مراحل گوناگون آن با توجه به محتوا و نحوه ارائه اش مرحله به مرحله صورت می گیرد. در این مسـیر، ابتـدا با شـناختی که بر اثر مشاهـده در واقعیت های دنیای خارج و محسوسات عینی به وجود آمده و نیز با تحقیقی کـه پیرامـون مسئله و موضـوع صـورت گرفتـه، بـه تدریـج، فرضـیه ای در ذهن هنرمنـد شـکل می گیرد که بـایستی با تحقیقاتی جامع تر، کامل شود و به عنوان اصـلی مسـلّم جزو اعتقادات او گردد. گاه ممکن است این فرضـیه در اثر وقوف فیلم ساز بر نوعی ناهنجاری در روابط اجتماعی برای او حاصل شـده و به صورت وضـعیتی آزاردهنده برای روح حساس او درآید. هنرمند به تکاپو می افتد که با تجسم و عینیت بخشیدن به آن از شدت رنج حاصله بکاهد و تعادل گمشده خود را بازیابد و در این وضعیت، به آفرینش هنری دست می یازد». (۱)

یکی از ویژگی هـای موجود در واقعیت سـینمایی (واقعیتی که در فیلم عرضه می شود)، سوبژکتیویسم یـا «موضوعیت نفسـانی» است. «ادراک ماهیت واقعیت سـینمایی و تحلیل آن برمی گردد به اینکه ما مسئله سوبژکتیویسم را در هنر جدید و خصوصاً در سینما بررسـی کنیم و بشناسـیم؛ چون آن چیزی که واقعیت سـینمایی را از واقعیت خارج که به طور معمول، ما با آن در تماس هستیم، متمایز می کند، همین مسئله سوبژکتیویسم است». (۲)



---

۱- ابراهیم قلی، مقدمه ای بر فیلم نامه نویسی و کالبدشکافی یک فیلم نامه، ص ۵۵.

۲- «مراتب واقعیت و واقع نمایی سینمایی»، فصل نامه تحقیقاتی در زمینه سینما (ویژه سینمای مستند)، ش ۲۵، ص ۱۳.

«... در فیلم یک زندگی جریان دارد؛ زندگی ای که خارج از ما واقعیتی دارد. این واقعیت یک واقعیتِ سوبژکتیو است. درست مثل جهانی که انسان ها دور و بر خودشان می کشند. این جهان هم یک جهانِ سوبژکتیو است و اینکه تا چه حد به جهان خارج از خودش و به واقعیت عالم نزدیک است، به همان جهان بینی و شناخت از جهان برمی گردد. باید دید آن معرفت نسبت به جهان چقدر حقیقی است. اگر انسان معرفتش از جهان حقیقی باشد، جهانی هم که اطرافش [می سازد]، بالنسبه حقیقی است. هر چقدر دورتر از حقیقت جهان باشد، همان قدر هم [آن جهان] دورتر [از حقیقت] است. در مورد واقعیت معروض در فیلم [نیز] چنین است ... واقعیتی که در سینما عرضه می شود، یک واقعیت رؤیایی و مثالی است و شباهتی به واقعیت خارج ندارد. واقعیتی است شبیه به واقعیتی که ما در رؤیا با آن طرفیم ... . در سینما، مرز ظاهر و باطن برداشته می شود و قواعد طبیعی برای واقعیت، محدودیت ایجاد نمی کند». (۱)

فیلم ساز مستند با توجه به جهان بینی و ایدئولوژی خود و نگاه او به اطراف و درکش از جهان خارج و شناختی که از مفاهیم دینی به دست آورده است (مفاهیمی که مجموعه ای از حقایق و واقعیت هایی است که ارائه مستقیم یا غیرمستقیم آنها، انسان را به کمال آرمانی و سعادت او نزدیک می کند)، می تواند با خلق واقعیتی سینمایی، در مخاطب خود نیز نوعی درک، بیان یا انتقال تازه و اثرگذاری از مفاهیم دینی ایجاد کند. در این حالت، فیلم ساز چون در خلق معنا، به واقع گرایی (انتخاب شیوه ای از واقع گرایی) وفادار بوده، قطعاً مخاطب را نیز در درک خود (فیلم ساز) همراه و شریک کرده است.

ص: ۷۶

---

۱- همان، صص ۱۵ و ۱۶.

## ب) واقعیت سینمایی و راه های بیان تصویری آن

«نوع و نحوه خلاقیت در فیلم مستند، هنگامی که با فیلم داستانی مقایسه شود، نه فقط در دو سطح کیفی متفاوت، بلکه در دو حوزه جداگانه از کارگردانی، فیلم برداری و تدوین قرار می گیرد. یعنی این دو، دو نوع رابطه با خلق سینمایی دارند؛ زیرا:

۱. مستندساز معمولاً داستانی را در اختیار ندارد. بنابراین، برخلاف فیلم ساز داستانی، خلاقیت در فیلم مستند از فیلم نامه آغاز نمی شود، بلکه در فیلم مستند فقط ایده ای یا یک طرح کلی از اندیشه، منشأ شروع اثر است و جنبه تخیلی ندارد، بلکه موضوع، یک موضوع واقعی است و در عالم خارج وجود دارد.

۲. بازیگر حرفه ای در فیلم مستند به کار نمی آید، بلکه از چهره ها و اشخاص واقعی استفاده می شود؛ یعنی در فیلم مستند، کسی نقش کس دیگری یا به جای فرد دیگری بازی و یا زندگی نمی کند. شخصیت ها، فضاها و رویدادها در فیلم مستند واقعی اند، نه ساختگی و تخیلی. به طور کلی می توان گفت که مستندساز واقعیت را تخیل نمی کند، بلکه واقعیت، مستقل از ذهنیت و اراده او در عالم واقع وجود دارد. مستندساز با آنها با واسطه دوربین رودررو شده و با تعمق و تصمیم گیری گاه فوری یا لحظه ای به گزینش بخش هایی از آن می پردازد و آنگاه با تدوین به تنظیم معنی دار گزینش های خود، مطابق تلقی اش از واقعیت می پردازد. مستندساز این تلقی را به طور کلی با استفاده از امکانات بیانی و رسانه ای هنر سینما، یعنی کلیه عملکردهای بیانی دوربین، تدوین و صدا به معرض نمایش می گذارد.

کار مستندساز، ابداع واقعیت نیست، بلکه کار او تبدیل یک واقعیت طبیعی به یک واقعیت هنری؛ یعنی واقعیت سینمایی است. او در این تبدیل

سعی می کند که واقعیت را با شکل گرایی مفرط تحریف نکند، بلکه آن را آن گونه که خود برداشت کرده [است]، تنظیم و تفسیر کند.

نظریه پردازان اولیه سینمای مستند (از جمله ژیگاورتوف و جان گریرسون)، هنر مستند را در برابر خلاقیت مبتنی بر اختراع و یا ابداع واقعیت قرار داده و اولی را بر دومی ترجیح داده و تأکید کرده اند که هنر مستند از این نظر، بر نوع دیگر خلاقیت یعنی ابداع برتری دارد که بر «بازآفرینی» پرزحمت اشیا، حوادث و موضوعات واقعی استوار است و بیشتر از هنر تخیلی، خواننده را متقاعد می کند».(۱)

«ذات واقعیت سینمایی ــ واقعیت معروض در فیلم ــ با این اکسپرسیون و با این بیان هنرمندانه در خدمت ارتباط تصویری، پیوند لاینفکی دارد. بنابراین، نسبت به اینکه فیلم ساز تا چه حدی می خواهد با مخاطبش تماس بگیرد و در چه مرتبه ای با او مواجهه پیدا کند، زبان فیلم به سمت سادگی، پیچیدگی یا به سمت نوع خاصی از سمبلیسم گرایش پیدا می کند. اگر قصد این است که مخاطب متحول شود؛ یعنی تحول درونی و معنوی پیدا کند، طبیعی است که فیلم ساز طوری کار می کند که مخاطبش معانی نهفته در فیلم را درک کند؛ یعنی به زبان ساده تری صحبت می کند و بالعکس.

... این یک مسئله خیلی مهم در واقعیت سینمایی است و راه هایی هم که برای بیان تصویری پیدا کرده اند، دنبال همین مطلب است. عموم قواعدی که برای بیان تصویری موجود است، مشترک است یعنی حالت عام دارد. این قواعد را می توان طبقه بندی کرد. برخی از این قواعد، فطری است؛ یعنی با فطرت بشر مواجهه دارد. برخی دیگر فرق می کند؛ یعنی قواعدی است که



---

۱- سی سال سینما، گزیده مقالات سینمایی (۱۳۵۵ ــ ۱۳۸۵)، صص ۲۶۲ و ۲۶۳.

مثلاً در قوم خاصی معنا دارد. یا مثلاً برخی از فیلم سازان در جست وجوی نمادهایی هستند که صرفاً نشانه های شخصی است و آثارش را فقط می توان در زندگی خودشان پیدا کرد و اگر شما از قبل با آن زبان آشنایی نداشته باشید، امکان درک آن موجود نیست». (۱)[در بیان و انتقال مفاهیم، حقایق و واقعیت ها دینی و انتخاب و پرداخت معنا به زبان تصویر باید به این نکات توجه داشت].

### ج) باورپذیری در فیلم مستند

یکی از نتایج مهم واقع گرایی و حقیقت جویی در فیلم مستند، ایجاد حس باورپذیری و پذیرفتن محتوا از سوی مخاطب است. در دنیای ارتباطات و نقل و انتقال معانی به وسیله رسانه ها، یکی از مهم ترین عوامل اثرگذار بر مخاطب، مقوله باور است؛ یعنی اعتقادی عمیق و درونی در روح و فکر مخاطب نسبت به معنای دریافت شده که منشأ تغییر حقیقی و راستین در رفتار یا فکر آدمی می شود. اگر باور، درست و حق باشد یا غلط و باطل، در این صورت، سیر انسان به حقیقت آرمانی را می تواند تسریع یا مختل کند.

حال این باور چگونه شکل می گیرد و چه عواملی در ایجاد یک باور نقش دارند؟ یا به اقتضای مباحث این پژوهش، بهتر است سؤال را این گونه مطرح کرد که فیلم مستند در ایجاد یک باور چه نقشی می تواند داشته باشد؟ باور کردن یک امر چیزی جز این است که انسان با واقعیت امری روبه رو شود و به حقیقت امر دست پیدا کند؟ باور کردن یک امر چیزی جز این است که انسان نسبت به آن امر علم پیدا کند و به دانشی سریع دست یابد؟ باور کردن یک امر، چیزی غیر از این است که انسان نسبت به آن، عواطف و احساسات خود را برانگیخته یابد؟ باور کردن یک امر، چیزی غیر از این



---

۱- «مراتب واقعیت و واقع نمایی سینمایی»، فصل نامه تحقیقاتی در زمینه سینما (ویژه سینمای مستند)، ش ۲۵، صص۱۲ و ۱۳.

است که انسان نسبت به آن امر، هم ذات پنداری خود را در آن موقعیت ببیند و درک کند؟ باور کردن یک امر، چیزی غیر از این است که اگر معنا و مفهومی به شکل اثرگذار و جذاب در بیان و با استفاده از تکنیک های بیانی ارائه شود، انسان به راحتی آن را قبول می کند؟

فیلم مستند با توجه به ویژگی هایی چون واقعیت گرایی و استناد به واقعیت ها و تاریخ و افزایش دانش انسانی در زمینه های مختلف، همچنین خیال و خلاقیت هنری که موجب برانگیختن عواطف و شعور انسانی است و هم ذات پنداری با موضوع (شرح آنها در فصل های گذشته آورده شد) و بهره گیری صحیح و مناسب از امکانات بیانی برای انتقال معانی و مفاهیم به ویژه مفاهیم دینی ــ که در ادامه بیان خواهد شد ــ، می تواند باوری را در مخاطب خلق کند که خاص و هدف مستندساز باشد. البته این نکته نیز قابل ذکر است که در فیلم مستندی که به این میزان می تواند در ایجاد یک باور و اندیشه، به صورت اثرگذار و عمیق نقش داشته باشد، صداقت در بیان حقیقت یا واقعیتی که فیلم ساز ارائه می کند، اهمیت دارد؛ زیرا با مروری در تاریخ فیلم مستند، به موجی از فیلم های مستند تبلیغاتی کاذب و فیلم هایی برمی خوریم که برای القای غلط و باورهای دروغ و باطل با اهداف اقتصادی و سیاسی و ضدفرهنگی و اخلاقی ساخته شده اند.

## ۲. خیال، یکی از ارکان اصلی در فیلم مستند

### الف) واقعیت و ذهنیت

«در عکاسی و سینما، «موضوعی»(۱) که تصویر می شود، همواره در یک فضای مادی موجودیت و واقعاً عینیت دارد. حتی اگر تصویری که عکاس و فیلم ساز ارائه می کند، دارای فضایی تخیلی و یا غیرواقعی باشد، باز هم اول



---

۱- . Object

به عنوان یک واقعیت مستقل از ذهنیت هنرمند و در عالم بیرون، موجود است. تصویر ساخته و پرداخته شده آن نیز همین ویژگی را دارد. در سینما، مدل می تواند مطابق تخیل در عالم واقع، ساخته و پرداخته شود و از همان ابتدا، مستقل از ذهنیت سینماگر، موجودیت خارجی نداشته باشد. در مورد فیلم هایی که موضوعات آن، جنبه واقعی(۱) دارند، مثلاً فیلم های مستند، تخیل (به عنوان یک امر درونی) در پایین ترین مرتبه خود قرار می گیرد، اما «تفسیر واقعیت» در بالاترین مرحله خلاقیت هنری مستندساز است. [چگونگی حضور خلاقیت هنری در مستند باید در این فصل باز شود تا دریابیم اصولاً خلاقیت هنری چگونه شکل می گیرد.] این قبیل آثار سینمایی، مدل و موضوعشان پیش از تصویربرداری، در جهان خارج، واقعیت دارند و یا واقعیت داشته اند و به بازآفرینی آنها مبادرت شده است. (۲)

... تصاویر صرفاً تخیلی نقاشی و سینما، مسیری از درون به برون دارند و در مورد تصاویر واقعی آنها (یعنی زمانی که موضوع یا مدل در عالم واقع موجود است)، مسیر از برون به درون و سپس به برون است؛ یعنی از عینیت هنرمند به ذهنیت او و سپس عینیت. و همین تفاوت درجه عینیت و ذهنیت است که تلقی، برداشت، دیدگاه، احساس و تعبیر و تفسیر هنرمند را نسبت به یک موضوع واقعی نمایان می سازد». (۳)

### ب) ذهنیت و عینیت در سینما

داد لی آندرو در کتاب تئوری های اساسی فیلم، می نویسد:

سینما، روابط عینی دنیا را با روابط ذهنی عوض می کند. اختلافات اساسی سینما با دنیای تخیل و رؤیا در کامل بودن و تمامیت آن است؛ زیرا گرچه



---

۱- . Factual.

۲- . در مورد موضوعات مستندی که در گذشته روی داده اند، موضوع واقعی، در مکان واقعی و با شخصیت های واقعی جلوی دوربین بازسازی می شود. این قبیل فیلم های مستند را «مستند بازسازی شده» می نامند.

۳- . سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه، صص ۴۵ و ۴۶.

رؤیـا و یـا برخی تخیلاـت و عواطف را در مـا برمی انگیزد، ولی در لحظه بیـداری، ما را حیران و بی تکلیف باقی می گـذارد، درحالی که یک فیلم هنری تمام انرژی های برانگیخته شده را به طور کامل مورد اسـتفاده قرار می دهد. یک فیلم، ظواهری از طبیعت را گرفته و آنها را در زمینه ذهن نظم دوباره می بخشد و با این کار، عواطف تماشاگر را تحت تأثیر قرار می دهد.(۱)

### ج) عنصرِ خیالِ ذهنی فیلم ساز

«معمـار، تصور اولیه ای را که در ذهن دارد، رفته رفته پرورش می دهـد و به فضـای مورد نظر خویش شـکل می بخشـد و فیلم ساز نیز چنین می کند: تصورات و تخیلات ذهنی خویش را رفته رفته پرورش داده و توسط قواعد بیانی سینما تعیّن خارجی می بخشد. فیلم، همراه کارگردان و تجربیات بیرونی و تحولات درونی او متکامل می شود». (۲)

«فیلم مسـتند، نه تنها موضوعش، واقعی است، بلکه فضا و موقعیت موضوع نیز به تبع آن، به شـکلی واقع نمایانه از سینما که آن را «فیلـم حقیقـت» یـا «فیلم واقعیت» (۳)نیز نامیـده انـد، می انجامـد. در عـادی ترین واکنش آن نسـبت به واقعیت، فیلم مسـتند، بازتاب کننده توجه و حساسـیت هنرمند به یک پدیده غیرتخیلی و یا خارجی است که قابل تفسـیر و توصـیف است. همان قدر که نفس خلاـقیت در انیمیشن، وابسته به ظرافت و عمـق تخیـل است و بـا واقع نمـایی میـانه ای نـدارد، فیلم مسـتند، وابسـته به واقعیـت اسـت و موضوعـات تخیلی در آن جـایی ندارنـد. امـا مثـل هر شــکل هنری دیگر، تخیـل جزو ذاتی خلاـقیت هنرمند مسـتندساز است. به بیان دیگر، موضوع فیلم مستند ـ بدون وجود فیلم، دوربین و فیلم سازـ در جهان خارج و عالم واقع وجود داشته و

ص: ۸۲

---

۱- . همان، ص ۴۹، به نقل از: تئوری های اساسی فیلم، صص ۵۹ و ۶۰.

۲- سید مرتضی آوینی، آیینه جادو، صص ۲۱ و ۲۲.

۳- Factual Film.

دارد، اما بدون تلقی شخصی هنرمند و یا بدون نگاه سینمایی مستندساز و به کارگیری روش ها و ابزارهای بیان هنری او «شکل هنری» ندارد.

مستندساز در ارائه جهان بینی و یا تلقی های شخصی خود از موضوع واقعی، همچنین در شکل دهی به تصویر واقعیت، یعنی شیوه بیان می تواند همچون داستانی ساز و فیلم ساز انیمیشن، آزادانه از «واقعیت به تجرید» حرکت کند. به عبارتی، تجریدگرایی می تواند یکی از حوزه های خلاقیت هنری مستندساز باشد. نمونه های معروف تجریدگرایی در تاریخ سینمای مستند عبارتند از: «باران» (۱۹۲۹) اثر یوریس ایونس، مستندساز هلندی؛ «خون جانور» (۱۹۴۹) اثر ژرژ فرانژو، مستندساز فرانسوی؛ «سرود استیرن» (۱۹۵۸) ساخته آلن رنه، مستندساز فرانسوی که هر سه، نمونه های بارزی از دیدگاه تجریدی خاص و سبک مستند شخصی نسبت به یک موضوع واقعی هستند».(۱)

«در رویکرد توصیفی ـ تحلیلی در فیلم های مستند، دیدگاه سازندگان آنها نقش بسیار مؤثری در محتوا و به تبع آن، پذیرش آنها از سوی پیروان مذاهب مختلف دارد. یکی از انتقاداتی که عموماً بر مجموعه فیلم های مستند افراد سکولار یا حداقل کم اعتقاد وارد می شود، تقدّس زدایی آنها از برخی آیین ها و مناسک مذهبی است. بسیاری از فیلم های مستند با رویکردی قوم نگارانه و مردم شناختی، به تحلیل ریشه های اساطیری و قومی آیین ها و مناسک می پردازند و جنبه های مذهبی و روحانی آنها را کم رنگ نشان می دهند. ... اکنون مردم به خصوص گروه های فرهنگی اصیل (بِکر و دست نخورده)، گروه های بومی برخی مناطق جهان و گروه های مذهبی، فیلم های مستندی در مورد دین، آیین و اعتقادات خود می بینند که به شدت، سکولار و عرفی



---

۱- سی سال سینما، گزیده مقالات سینمایی (۱۳۵۵ ـ ۱۳۸۵)، ص ۲۳۹.

است. به عبارت دیگر، اغلب فیلم های مستند دارای مضامین دینی، رویکردی بیرونی به دین دارند تا رویکرد درونی. ... این مسئله حتی در مورد مستندهای تاریخی و توصیفی نیز تا حدود زیادی صدق می کند و نوع نگرش فیلم ساز به مسئله و زاویه دید او و حتی مسائل جزئی تری مانند نحوه تدوین، نوع روایت، موسیقی و... در دریافت مخاطب تأثیر می گذارند». (۱)

با توجه به مطالب ذکر شده، هنرمند به کمکِ قوه تخیل و با بهره گیری از واقعیت های برونی و تجربه های دنیای خارج، می کوشد اندیشه ای ارائه کند که بیانگر حقیقت است که اولین قدم فیلم ساز برای بیان تصویری اوست. این اندیشه باید به کمکِ قوه تخیل پرورش یابد و به خیالی هنری تبدیل شود تا در عالم هنر، سینما و تصویر بتوان آن را یکِ اثر هنری خلق شده و بیانگر تلقی ذهنی هنرمند دانست که همانا تصویری هنری از واقعیت است که مخاطب به خوبی نسبت به آن واکنش های عاطفی و درونی نشان خواهد داد.

پس اولین گام مستندساز برای بیان و انتقال یکِ حقیقت، تبدیل اندیشه هایش به اموری است که امکان ظهور در عناصری چون صدا و تصویر را داشته باشند که به آنها خیال یا ایماژ گفته می شود. گام بعدی مستندساز، خلق خیال ها و ایماژهایی است که در ذهن پرورانده است و باید با استفاده از امکانات بیانی در زبان هنر و سینما، این خیال ها را به تصویر درآورد و نمایش دهد. در ادامه مطالب، به ذکر برخی امکانات بیانی از جمله امکانات بیانی در تصویر، صدا، روایت و ساختار و امکانات بیانی در معانی؛ چون استعاره، تشبیه، تشخیص، نماد و تمثیل خواهیم پرداخت.

ص: ۸۴

---

۱- رؤیا غندالی و شبنم میر زین العابدین، «نسبت دین و رسانه با تکیه بر قالب مستند»، فصل نامه پژوهش و سنجش (دین و رسانه۲)، ش ۳۶، ص ۲۴۴.

## ۳. امکانات بیانی در فیلم مستند و استفاده صحیح و خلّاقه برای ارائه و انتقال مفاهیم دینی

### الف) کارگردانی فیلم مستند

قبـل از پرداختن به بحث، لازم است مطـالبی دربـاره کـارگردانی فیلم و نقش کارگردان در شـکل دادن فرمی و محتوایی فیلم مستند بیان شود. می دانیم که کارگردان با خلاقیت هنری امکانات بیانی فیلم را برای انتقال مفاهیم به کار می بندد.

«در مسـتندسازی، رابطه کـارگردان در شـکل دادن به واقعیت یـا دست مـایه هـای حقیقی مثل رابطه مجسـمه ساز است با یک قطعه سنگ بی شکل... البته بی شکل از لحاظ هنری یا سینمایی. درحالی که کارگردان فیلم داستانی، هنرمند متخیلی است که اغلب به واقعیت ساخته ذهنِ خود میزانسن می دهـد و بر آن از لحاظ اجرایی کنترل دارد و می تواند به دلخواه، هر چند بار که لازم بداند، آن را تکرار نماید؛ یعنی واقعیتی که در فیلم داستانی، خلق یا تصویر می شود، حالت ماده مصنوع را دارد. در حالی که واقعیت برای مستندساز، ماده خامی است که باید به آن شکل دهد و از آن به عنوان عامل انتقال معنی استفاده نماید.

کـار مسـتندساز، کشف مفـاهیم و یـا دریـافت زیبایی های نهفته در واقعیت است. از جنبه کارگردانی یا خلق سـینمایی، این دو گونه فرآیند خلاقیت، دو عرصه زیبایی شناسی متفاوت در فیلم سازی هستند».(۱)

«در واقع، کارگردان فیلم مسـتند، فعالیتی خیلی بیشتر از ثبت و یا مشاهده سـطحی وقایع انجام می دهد. فعالیت او عبارت اسـت از: خلق معنی از دل



---

۱- سی سال سینما، گزیده مقالات سینمایی (۱۳۵۵ _ ۱۳۸۵)، ص ۲۶۳.

مواد در لحظه تنظیم و یا آرایش آنها (یا معنی دار کردن واقعیت)، تبدیل یک موضوع حتی عادی و روزمره به یک سوژه هنری و بالاخره، فعالیت هایی در جهت ایماژسازی و تداعی مفاهیم خاصی که از دیدگاه شخصی او ناشی می شود که مستلزم توجه و دقت در (ابداع) شکل است». (۱)

ازاین رو، انتخاب شیوه و نوع بیان سینمایی در فیلم سازی مستند، بر عهده کارگردان است که باید در تمامی مراحل تولید فیلم، ذهنیت و خلاقیت خود را برای شکل گیری فیلم به کار بندد. همچنین اشاره به این سخن یکی از نظریه پردازان سینمای مستند ایران، شهید آوینی اهمیت دارد که ظرف وجودی خود فیلم ساز و کارگردان از جهت ایمان و اعتقاد او به عالم معنا و ماوراء و مفاهیم دینی می تواند نقش تعیین کننده ای در ایجاد یک اثر دینی و اثرگذار در مخاطب داشته باشد. پس از این مقدمه، لازم است به کیفیت و انواع بیان در سینما و فیلم مستند بپردازیم.

### ب) بیان در سینمای مستند

فیلم به عنوان یک رسانه در انتقال یک معنا، همچون ادبیات، زبان و عناصر بیانی خاص خود را دارد. در مقام بررسی و مقایسه توانایی های این دو رسانه نسبت به هم، نظرها و گفته های متفاوتی بیان شده است که این پژوهش به دنبال طرح آنها نیست. به طور خلاصه باید دانست عده ای انتقاد می کنند که سینما نه می تواند روایتی درست ارائه کند و نه قادر است حضور شاعرانه پدیده ها را آشکار سازد، امّا واژه و کلمات این توانایی را دارند. عده ای دیگر قائلند که بیان های ادبی نیز همچون بیان های سینمایی به همان قدر می توانند از واقعیت فاصله داشته باشند؛ زیرا اصولاً کلمات و تصاویر در ادبیات و



---

۱- همان، ص ۲۴۴.

سینما، هر دو دالّ از مدلولند و هر دو نمی توانند مطابقت کامل با واقعیت داشته باشند. به هر حال، این نکته که هر دو به عنوان «زبـان» در بیـان معنـا از ویژگی هـای خاص خود برخوردارنـد و در بیان معنا، انتخاب شـیوه و نوعِ درستِ بیانی بایـد مورد نظر باشد، اهمیت دارد. چه بسا در بیان یک معنا، زبان کلمات از بیان قاصر بوده و فقط تصویر، گویا باشد یا برعکس.

سینما (فیلم مسـتند) نیز همچون ادبیات با در اختیار داشـتن امکانات بیانی گوناگون (شـیوه های مختلف ترکیب و تلفیق صدا و تصویر در زمان و مکان) و بهره گیری فوق العاده از خلاقیّت ذهنی، به خوبی می توانـد در انتقال معنا و مفهوم، حتی ایده های کاملاً معنوی و تجریدی نقشی موفق داشته باشد که در فصل چهارم به نمونه هایی از این فیلم ها اشاره خواهد شد.

## ج) عناصر بیانی سینمای مستند

### اشاره

در پیدایش انواع فیلم مستند، دو عامل نقش تعیین کننده داشته اند: یکی، تنوع حقایق یا تنوع شکل های آن که برای نمایش یا معرفی آنهـا در یـک جـا فرضاً روش مصاحبه، کارساز است، در جای دیگر، اسـتفاده از دوربین مخفی، و در جایی، مراجعه به آرشـیو. دیگری، تفاوت درجه حساسـیت هنری یا تلقی «هنرمنـد» مسـتندساز در شـیوه بیان حقایق است. از آنجا که همه پدیده هـای واقعی و موجـود، به صـورتی به فیلم مسـتند مربـوط می شـود یـا در قلمرو موضـوعی آن می گنجـد. پس هر آنچه را که «هست» یا آنچه را که عینی و ملموس هست، با اسـتفاده از فیلم مسـتند می توان در سطوح متفاوتی از حساسیت هنری (بسته به خلاقیت مستندساز) توصیف و تفسیر کرد یا واقعیت هایی را که موجود بوده است، بر پایه مدارک و اسناد، بازسازی کرد. (۱)

ص: ۸۷

---

۱- همان، ص ۲۴۲.

«فیلم ساز به منظور معنی دادن به حالت خنثای دوربین خود [و] به عبارت دیگر، معنی دار کردن «واقعیت» برای تماشاگر، راه ها و امکانات مختلفی دارد که مجموع آنها را اصطلاحاً «صنعت معانی بیان در سینما» می خوانند. سینما با اتکا به همین شیوه ها و توانایی هاست که به عنوان یک وسیله یا رسانه بیانی نیرومند هنری به رسمیت شناخته شد. اما باید دانست که این علم معانی بیان، نه تنها محدود به شیوه های شناخته شده سنتی نیست، بلکه بیشتر مجموعه روزافزونی از اطلاعات، قواعد و ابتکاراتی است که با تبدیل زبان به بیان ارتباط دارد. هر زمان، با ورود یک شاهکار هنری نو به عالم سینما، علم معانی بیان در این هنر، غنی تر و دامنه اش گسترده تر می شود؛ برخی اوقات نیز روش های بیانی تازه ای به آن افزوده شده و گاه نیز با [کاوش] در عقاید و آثار گذشتگان، امکانات کشف نشده ای به منصه ظهور می رسد. ازاین رو، گستره آن، مرز و محدوده ثابت و معیّنی ندارد. ذکر این نکته نیز ممکن است بدیهی به نظر آید، اما هنر به کار رفته در یک فیلم [مستند]، به ویژه از جهت کاربرد علم معانی بیان، شامل تمام عناصری است که در ساختار و معماری آن فیلم دخالت دارند. این عوامل را به یک دسته بندی چهارگانه خاص: [۱.فرمی و ساختاری؛] ۲. تصویری؛ ۳. صوتی؛ ۴. روایتی [یا طرح مسئله] و یک دسته بندی دوگانه عام: ۱. معانی بیان تصویری؛ ۲. معانی بیان صوتی؛ از وضعیت معانی بیان [در فیلم مستند] می توان تقسیم بندی کرد». (۱)

### یک ـ دسته فرمی و ساختاری

#### اشاره

«هرگاه درگیر یک ارتباط می شویم، همواره چنین کاری را داخل یک کالبد ذهنی ویژه انجام می دهیم. چارچوبی که در آن فعالیت می کنیم، هم طبیعتِ پیامی را که می فرستیم، معیّن می سازد، هم تأویلی را که بر پیام های حاصله

ص: ۸۸

---

۱- سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه، ص ۸۹.

می نهیم. به عبارت دیگر، بر اساس قالب گزینی، از طریق یکی از چند مسیر متفاوت واقعیت، به تأویل پیام نایل می شویم. برای مثال، یک خبر تلویزیونی (۱)درباره [نماز جمعه را از نماز جمعه در یک فیلم مستند] ...، بسیار متفاوت رمزگشایی (۲)می کنیم. قالب بندی دو نظام رمزگذار (۳)سرنخ هایی در اختیار ما می گذارد تا پیام ها را به شیوه های کاملاً متفاوت بفهمیم.» (۴) همچنین برای مثال، تصاویر جوجه ها در کارخانه جوجه کشی در یک فیلم مستند صنعتی را با تصاویر همان جوجه ها در فیلم مستند «باراکا» (رون فریک، ۱۹۹۲) وقتی که تصویری از ازدحام و ترافیک مردم به آنها پیوند می خورد، به دو صورت رمزگشایی و معنایابی می کنیم.

اکنون برای تکمیل بحث، ابتدا به شرح ساختار و سپس انواع تقسیم بندی فیلم مستند اشاره خواهیم کرد.

## اول _ ساختار و شکل

### یک _ ساختار

«طراحی و تنظیم عناصر و اجزایی است که درون یک سیستم هدفمند بر یکدیگر تأثیر متقابل یا رابطه متقابل دارند و عملکرد آنها به پیدایش شکل اثر منجر می شود. فیلم یا برنامه تلویزیونی نیز به مثابه یک سیستم است».(۵)

### دو_ شکل

#### اشاره

شکل یک فیلم از ساختار یا شیوه روابط بین اجزای صوتی و تصویری آن به وجود می آید. بنابراین، «شکل»، نتیجه عملکردهای عناصر ساختار است و در نهایت، بر عواطف، اندیشه یا ذهنیت مخاطب اثر می گذارد. (۶)



---

۱- Item

۲- Decode.

۳- Coding system

۴- . مقدمه ای بر مستند تلویزیونی، مواجهه با واقعیت، ص ۶۵.

۵- سی سال سینما، گزیده مقالات سینمایی (۱۳۵۵_ ۱۳۸۵)، ص ۲۷۸.

۶- . نک: همان.

«عناصر ساختاری یک فیلم عبارتند از:

الف) آنچه به شیوه های فیلم برداری یک نما مربوط می شود (رنگ، نور، ترکیب بندی، حرکت درون قاب، قاب بندی، زاویه فیلم برداری، عمق میدان و نظایر آنها).

ب) آنچه به ترتیب نمایش نماها و نحوه پیوند آنها و رابطه صداها و نماها مربوط می شود که آن را فنون یا شیوه های تدوین می نامیم.

اتحاد این عناصر را که بر پایه موضوع و محتوایی یک فیلم یا یک برنامه، سامان دهی و طراحی می شوند، ساختار فرمال برنامه می نامیم که هدف از طراحی و تنظیم آن، انتقال پیام و تأثیر مفهوم آن بر ذهنیت و نگرش مخاطب نسبت به یک موضوع معیّن است». (۱)

«خلق ساختار فیلم مستند از یک سو، مرتبط با شناختی است که مستندساز از موضوع اثر خود دارد (یا طی پژوهش به دست می آورد). و از سوی دیگر، به میزان تسلط مستندساز بر رسانه و مهارت او در به کارگیری روش های مختلف بیانی و تکنیک های تصویری ــ صوتی هنر فیلم سازی مربوط می شود که عمدتاً ناشی از شیوه های مختلف تصویربرداری، تدوین و به کارگیری انواع صداهاست.

از آنجا که در فیلم مستند، صرف دادن اطلاعات و انتقال شناخت مخاطب، کافی نیست و مستندساز به عنوان خالق هنر، ناگزیر باید اصلی ترین یا مهم ترین جنبه پژوهش یا شناخت خود را هنرمندانه و به زبان سینمایی به مخاطب انتقال دهد، در هنر فیلم سازی مستند، اندیشه و نگرش یا دیدگاه هنری (زیبایی شناسی) نسبت به موضوع، اصلی ترین حیطه فعالیت هنری یا شرط لازم برای خلاقیت است.



---

۱- همان، صص ۲۷۸ و ۲۷۹.

از آنجا که مستندسازی، شکلی از هنر است و هر فیلم مستند (جز گروه مستندهای خبری و ژورنالیستی) برای اثر گذار بودن الزاماً باید دستاوردهای هنری یا زیبایی شناسی داشته باشد، تا شناخت اولیه فراهم نباشد، از شناخت ثانویه (مهارت های تکنیکی و بیان هنری فیلم سازی مرتبط با کیفیت شناخت او از رسانه اش) کاری ساخته نیست. بر این اساس، تا مستندساز، صاحب شناخت نشود، نمی تواند شکل یا ساختار مناسب و مؤثری برای اثر خود طراحی کند.

البته باید در نظر داشت که فیلم مستند از دو طریق می تواند بر مخاطب تأثیر داشته باشد:

یکی، تأثیری که مشاهده خود موضوع دارد و دیگری، کیفیت مشاهده آن.

... بنابراین، در مستندسازی بین ضبط ساده یک رویداد (مانند فیلم های خبری) و نحوه تنظیم هنری آن (نحوه برخورد دوربین، تدوین و صدا)، تفاوت اساسی وجود دارد و هر یک از این دو نوع تأثیر، کیفیت های متفاوتی دارند. در یکی، دوربین از واقعیت رونوشت برمی دارد و در دیگری، آن را بیان می کند. ضبط کردن (و حتی نشان دادن) با بیان کردن، تفاوت اساسی دارد. در یکی، نگرش وجود ندارد. بنابراین، برداشت یا توصیفی از موضوع در کار نیست و در دیگری، چون دیدگاه یا نگرشی وجود دارد، اصول هنر بر بیان یا بر شکل بیان، حاکم است. به عبارت دیگر، در دومی، شکل بارز است و در اولی نیست. به همین سبب، مستندهای ژورنالیستی، به ویژه مستندهای خبری، در مقایسه با مستندهای توصیفی و بیان گرا، به لحاظ شکل هنری یا ساختار سینمایی، تکامل نیافته یا عقب مانده اند.»(1) برای مثال، در فیلم «یا ضامن آهو» (پرویز کیمیاوی، ۱۳۴۹) چگونگی توصیف زائران امام رضا و

ص: ۹۱

---

۱- . سی سال سینما، گزیده مقالات سینمایی (۱۳۵۵ _ ۱۳۸۵)، صص ۲۸۷ و ۲۸۸.

عاشقان اهل بیت: از نگاه کارگردان، تأثیری متفاوت نسبت به ضبط ساده از آن موقعیت ایجاد کرده است.

«به طور کلی، چنین می توان نتیجه گرفت که جدا از تأثیر عواملی چون بودجه، زمان، امکانات فنی و نیروی انسانی لازم برای تولید، یک فیلم مستند موفق (زیبا و مؤثر از لحاظ ساختار) و معتبر (از جنبه محتوا) به این عناصر نیاز مبرم دارد:

**۱. اندیشه و نگرش (دیدگاه)**

حاصل شناخت و شعوری است که مستندساز طی پژوهش یا جست وجو و تعمق در جوانب مختلف موضوع به دست می آورد. پژوهش در نهایت، به او کمک می کند که به درک چگونگی (کیفیت)، چرایی (علل) و چیستی (ماهیت) موضوع نایل آید و با تبدیل آن به ادراک سینمایی، به صورتی هنرمندانه، به تبیین و توضیح موضوع اقدام کند.

**۲. ساختار**

از کیفیت و میزان شناخت مستندساز از شیوه های مختلف بیانی و تکنیک های سینمایی (فنون متنوع پرداخت تصویر، تدوین و به کارگیری صدا) ناشی می شود. در این جنبه از مستندسازی که عرصه خلاقیت هنری است، اصل بر ابداع است و معیار ابداع، کیفیت تشخیصی است که مستندساز برای بیان تصویری ــ صوتی محتوای فیلم خود دارد.

طراحی ساختار فنی ــ زیبایی شناسی به این دلیل برای فیلم مستند بیان گرا یا توصیفی مهم است که بتواند آنچه را مستندساز در نظر دارد، با دقت و تأثیر به مخاطب انتقال دهد و این هدف تحقق نمی یابد مگر اینکه مضمون و به طور کلی، محتوای فیلم، به زبان هنر سینما تنظیم و بیان شود. بدون ساختار

فنی ــ هنری مناسب نبایـد انتظار داشت که انـدیشه و دیدگاه و مقدّم بر آن، مطالب یا مضامین فیلم، به خوبی و با تأثیر مطلوب به مخاطب انتقال یابد.»(۱) برای مثـال، در فیلم مسـتند «کرونوس» (رون فریک، ۱۹۸۵)، کارگردان با اسـتفاده از تکنیک های پیشـرفته فیلم برداری و انتخـاب عدسـی هـای به جـا و زوایـا و حرکـات منـاسب دوربین در فضاهـای بکر و طبیعت هـای زیبا و تـاریخی به همراه موسـیقی کاملاً ـ همگون بـا تصویر توانسـته است مفـاهیمی از حضور عظمت نیرویی مـاورائی در جهـان را به مخاطب منتقل کند.

«با برخورداری از دو عنصر بالا، فیلم مستند می تواند در عین زیبایی، با دادن اطلاعات و شناخت، مخاطب خود را در درک نو و متفـاوتی از جهـان سـهیم کنـد. بر این اساس، مسـتندساز مقـدمتاً در جایگاه پژوهشـگر قرار می گیرد و فیلم مسـتند، خود، به صورت ابزار پژوهش درمی آیـد. مسـتندساز در مقام پژوهشـگر همواره می خواهد به پرسـش هایی پاسخ دهد، چیزی را به ما بشـناساند، چگونگی و چرایی آن را توضـیح دهـد و ما را در جوانب و کیفیات آن به تعمق وادارد. همچنین تلاش می کند که توجه ما را نسبت به خودمان، محیطمان، رفتارمان، فرهنگ و تاریخمان جلب کند». (۲)

در اینجا فیلم ساز مستند باید به این نکته نیز توجه داشته باشد که علاوه بر استفاده از قالب و شیوه مناسب برای انتقال ذهنیت یا مفهوم دینی که در ذهن دارد، بایـد به بافتی که فیلم در آن ساخته و ارائه می شود، دقت کنـد. «بافتی (محیط اجتماعی) که در آن، ارتبـاط مـذکور رخ می دهـد، در تعیین معنـا، اهمیت قـاطعی دارد. حتی یـک پیـام خیلی سـاده، مثل [نماز خوانـدن، امری واجب است] ... چیزی جز این نیست که ما را به [مجموعه دستورهای

ص: ۹۳

---

۱- همان، صص ۲۸۸ و ۲۸۹.

۲- همان.

سفارش شده در دین اسلام (احکام)] ... ارجاع دهد. اجزای پیام برای مخاطبی که بافت آن را نمی شناسد، ممکن است مفهوم نباشد. برنامه های مستند، همواره دارای شکلی از بافت هستند که برای مثال، در پیش برنامه و مجلاتی که به سیاهه برنامه ها می پردازند، بیشتر معرفی می شوند و محتوای آنها را نیز در بوق و کرنا می گذارند». (۱)

## دوم _ انواع فیلم مستند

### اشاره

فیلم مستند را از جهت های گوناگونی می توان تقسیم بندی کرد که مهم ترین آنها عبارتند از:

یک _ بر پایه موضوعات: [اجتماعی، سیاسی، ورزشی، علمی، آموزشی، جنگی، قوم شناسی، تبلیغی، صنعتی و...].

دو_ بر پایه اهداف، دیدگاه ها و رویکردها: «مثلا در مستند صنعتی، اهدافی چون موارد زیر می تواند وجود داشته باشد:

۱. مستند کارآموزی _ آموزشی؛

۲. مستند پژوهشی _ تحقیقاتی؛

۳. مستند معرّف یک فرآیند صنعتی و علمی؛

۴. مستند سفارشی از سوی صاحبان و روابط عمومی ها برای کسب تشخص فرهنگی و...؛

۵. مستند صنعتی تجریدی _ شکل گرا که زیبایی های صنعت را به نمایش می گذارد یا صنعت را به کمک تأثیرات زیبایی شناسی (شکل هنری) فیلم تحسین می کند؛



---

۱- مقدمه ای بر مستند تلویزیونی، مواجهه با واقعیت، ص ۶۵.

۶. مستند کردن (ثبت تصویری) فعالیت ها و جمع آوری اسناد در مورد فعالیت های تأسیسات صنعتی یا شکل گیری یک صنعت و...؛

۷. مستندهایی که به توضیح و تشریح نقش صنعت و فن آوری در تحول تمدن، با توجه به رابطه آنها با شاخه های دیگر علوم همچون زیست شناسی، بیونیک و... می پردازند. (۱)

سه _ بر پایه شکل و ساختار (به ترتیب تکامل):

۱. خبری؛

۲. گزارشی؛

۳. توصیفی؛

۴. شکل گرا _ تجریدی (۲)

چهار_ بر پایه شیو ه ها و تکنیک های تولید (فرآیند تولید):

۱. آرشیوی؛

۲. بازسازی؛

۳. محض (ناب، خالص، مطلق)؛

۴. غیر محض. (۳)

«تاکنون درباره انواع مستند، بیشتر تقسیم بندی هایی که ارائه شده، تقسیم بندی موضوعی یا مضمونی بوده است... باید متذکر شد که این نوع تقسیم بندی چون از معیارهای محدودکننده و قاطع، برخوردار نیست، رضایت بخش و متقاعدکننده نیز نیست. تقسیم بندی موضوعی برای فیلم مستند، حد و مرزی ندارد و دامنه تنوع آن به اندازه همه موضوعاتی است که



---

۱- سی سال سینما، صص ۲۹۶ _ ۲۹۸.

۲- احمد ضابطی جهرمی، جزوه درسی فیلم سازی مستند دانشکده صدا و سیما، ۱۳۸۵.

۳- همان؛ سی سال سینما، گزیده مقالات سینمایی (۱۳۵۵ _ ۱۳۸۵)، ص ۲۹۵.

در جهان پیرامون ماست. مثلاً تقسیم بندی زیر که بسیار هم رایج است، دارای همین اشکال است: مستند سیاحتی، مستند اجتماعی، مستند تبلیغی، مستند تاریخی، مستند قوم نگار و ... یا حتی این تقسیم بندی پر ابهام که تقسیم بندی موضوعی هم نیست و ما را بسیار سر در گم می کند: مستند شاعرانه، مستند معترض، مستند حیثیت آور، مستند محاکمه کننده و ... اصطلاحات و عناوینی از این قبیل ... باید گفت برای سینمای مستند تقسیم بندی ساختاری کم اشکال ترین نوع تقسیم بندی است که می توان برای شناخت زیرگونه های آن پیشنهاد کرد. در این نوع تقسیم بندی، مقوله پیچیده تر شدن یا تکامل شکل که رابطه بنیادی با ساختار دارد، قویاً عامل تمایز است. به عبارت دیگر، نحوه پرداخت هنری مواد به کار گرفته شده و تنظیم این مواد که ناشی از شیوه به کارگیری امکانات بیانی دوربین، تدوین و انواع صداست (یعنی شیوه تصویرگری، تصویرپردازی مستندساز که آن را سبک می نامیم) مطرح است، نه صرفاً موضوع».(۱)

### ۱. مستند خبری

«از دیدگاه ساختارشناسی، فیلم مستند خبری را فیلم «بی شکل»(۲) می خوانند؛ چون بدون استفاده از روش های دراماتیک و یا بدون ملاحظات پیچیده زیبایی شناسی در فیلم سازی، جنبه های صریح، برجسته و گذرای یک رویداد را به نمایش می گذارد. این نوع فیلم، طراح ساختار و یا معمار، یعنی کارگردان ندارد. البته با توجه به اهداف و کاربردهای آن، به کارگردان نیز که شکل را برای فیلم طراحی کند، در فیلم خبری نیازی نیست.

ص: ۹۶

---

۱- سی سال سینما، گزیده مقالات سینمایی (۱۳۵۵ _ ۱۳۸۵)، ص ۲۴۳.
۲- Formless.

... چون مقوله تـدوین مواد خـبری بـا کـار تصویربردار و (کمیت و کیفیت) مواد رسـیده به اتـاق تـدوین خـبر رابطه مسـتقیم و تنگاتنگی دارد، بنابراین، با در نظر گرفتن جنبه های زیر باید ساختار تدوینی فیلم های خبری را مورد بررسی قرار داد:

الف) موضوعات (رویدادهای خبری) غالبا زودگذرند.

ب) این موضوعات اغلب فقط برای یک بار روی می دهند و معمولا تکرارناپذیرند.

ج) در شرایط خاص تصویربرداری خبر، گاه امکان جابه جا شدن تصویربردار برای تغییر زاویه دید دوربین وجود ندارد.

... در نتیجه، [با توجه به این موارد،] از دو جنبه در ساختار تدوینی فیلم های خبری (اغلب) محدودیت به وجود می آید:

۱. از هر نما، برداشت دیگری وجود ندارد و تدوینگر معمولا به استفاده از یک برداشت (یا یک نما) محدود است.

۲. چون از یـک طرف، موضوع و فضـای رویـداد خبر، اغلب در اختیـار تصویربردار نیست و یا رویـداد، تکرارناپـذیر است، در نتیجه، در تدوین فیلم خبری، «راکورد» بین نماها (یعنی حفظ تداوم به رغم توقف تصویربرداری) وجود ندارد». (۱)

«... در هر حـال، برای دادن یـک ساختـار «حـتی الامکـان» مـؤثر و منسـجم بـه یـک فیلـم خـبری _ فیلمی کـه از تحقیـق، متن، تصویربرداری، تدوین و گویندگی مناسبی برخوردار باشد _ نکات و ویژگی های زیر را باید در نظر گرفت:

ص: ۹۷

---

۱- همان، صص ۲۸۰ _ ۲۸۲.

۱. نمایش مهم ترین و جذاب ترین جنبه های خبر و یا واقعه (ارائه گزیده متعادل، اما موجزی از خبر با توجه به اهمیت و ظرفیت زمانی پخش آن، طوری که مخاطب، واقعه را در کم ترین زمان ممکن، کامل و بی ابهام تشخیص دهد.

۲. گزینش «جزئیات» تصویری مهم و مؤثر در تدوین و تأکید بر نکات حایز اهمیت (رعایت این نکته، ضریب دقت در ارتباط با مخاطب را برای دریافت صریح پیام افزایش می دهد).

۳. حفظ تداوم منطقی مراحل واقعه (آرایش تدوینی یا توالی درست نماها و صداها، مرتبط با ترتیب واقعه).

البته باید در نظر داشت که انتخاب تصاویر (نماها) برای تأمین اهداف فوق در تدوین، در همه حال، مرتبط است با کیفیت فنی ضبط آنها و گزینش بهترین قسمت های موادی که تصویربردار گرفته است». (۱)

## ۲. مستند گزارشی

«موضوع این نوع فیلم معمولاً ـ به وقایع جاری یا روز (در یک منطقه یا کشور) مربوط است. فکر (ایده) فیلم ممکن است از بریده یک روزنامه، مقاله یک نشریه، اظهار نظر یک شخصیت رسمی، یک خبر، واقعه ای یا مشکلی مربوط به یک منطقه خاص و یا در سطح ملی و حتی از یک فکر کاملاً بکر شروع شود و تدریجاً با به کارگیری انواع تکنیک های مستندسازی مثل استفاده از مواد متنوع آرشیوی، مصاحبه، ارائه اسناد، خبر و جست وجو در متون مکتوب (مانند فرهنگ ها، دانش نامه ها و کتاب ها)، نقشه و نمودار، بسط یافته و تکمیل شود.

مهم ترین ویژگی های یک مستند گزارشی عبارتند از:

الف) حفظ وحدت موضوعی برنامه در تمام مراحل آن.



---

۱- همان، ص ۲۸۵.

ب) فرارفتن از جنبه خبری (چون در خبر فقط آنچه اتفاق افتاده، به طور فشرده منعکس می شود، اما در یک گزارش مستند باید چرایی، چگونگی، چه کسانی، در کجا و چه زمانی را مورد بررسی و بحث قرار داد و حقایق را از جنبه ها و ابعاد متعدد کاوید).

در تولید یک فیلم مستند گزارشی، مثل دیگر انواع مستند، مستندساز می تواند (به ضرورت) از تخصص افرادی چون پژوهشگر، گوینده، گزارشگر، نویسنده و کارگردان استفاده کند». (۱)

«حوزه این دو قالب مستند [مستند خبری و گزارشی] اغلب با هم تداخل می کنند، اما چنانچه آنها را از دیدگاه ساختارشناسی و موازین مربوط به تهیه و تولید (عمدتاً تصویربرداری و تدوین) با توجه به کاربرد و ظرفیت هایشان مورد بررسی قرار دهیم، تفاوت هایشان مشخص می شود.

... در یک فیلم مستند خبری، هدف اصلی، اطلاع رسانی از طریق واقعه نگاری روز است؛ آگاه کردن بیننده به طور سریع طی چند نمای محدود (در زمانی کوتاه و موجز) نسبت به وقایعی که در محیط زندگی او و یا در جهان روی داده و یا در حال گذر است. اما در یک فیلم مستند گزارشی، جنبه دریافت اطلاعات و شناخت از سوی مخاطب نسبت به یک پدیده یا یک رویداد خاص، ابعاد نسبتاً عمیق تر، گسترده تر و نسبت به فیلم خبری (اغلب) در زمان طولانی تری و طی نماهای بیشتر و نسبتاً دقیق تری صورت می گیرد. مثلاًـ اگر یک فیلم خبری فرضاً طی ۱۰ ثانیه، مخاطب را از یک رویداد مطلع می کند، یک گزارش مستند، در زمان بیشتری (فرضاً در یک یا حتی چند دقیقه) جوانب عمده همان موضوع را مورد بررسی و کاوش قرار می دهد.



---

۱- همان، ص ۲۷۲.

به علاوه، در یک گزارش مستند تلویزیونی، برای توجه به تکنیک های مختلف مستندسازی، تصویربرداری، تدوین، صدا، تحقیق و تهیه متن، فرصت بیشتری وجود دارد، چون فرصت یا وقت بیشتری در اختیار است. بنابراین، تکنیک های ساخت در گزارش مستند قاعدتاً دقیق تر و متنوع ترند. مثلاً از وجود گزارشگر (خبرنگار و گوینده) نقشه، گرافیک، عنوان بندی، شبیه سازی، انیمیشن، مدل و یا ماکت، عکس، فیلم آرشیوی، مصاحبه و حتی بازسازی نیز می توان در مستند گزارشی استفاده کرد، به اضافه اینکه انواع صداها، از جمله موسیقی مناسب موضوع نیز می تواند در آن به کار آید».

«تفاوت در فیلم مستند، معطوف است به اینکه «آنچه هست»، چگونه «درک و احساس» می شود یا ثبت و «گزارش» می شود و یا ثبت و «بیان» (توصیف) می شود. به عبارت دیگر، موضوع فیلم مستند ممکن است فقط به عنوان سند و یا تصویری سینمایی و یا تصویری هنری از یک واقعیت ثبت شود. از نمونه های جالب شیوه اول، فیلم مستند «فاشیسم بی پیرایه» (۱۹۶۴) اثر میخاییل روم، فیلم ساز روسی است که یک مستند آرشیوی است. همچنین فیلم «پل آزادی» (۱۳۶۰) از سینمای مستند ایران و برخی از قسمت های مجموعه مستند تلویزیونی روایت فتح. نوع دوم، فیلم «خیشی که دشت ها را شیار زد» (۱۹۳۶) اثر پر لورنتس، مستندساز امریکایی و «مردی با دوربین فیلم برداری» (۱۹۲۹) اثر ژیگاورتوف است که هر دو اثر از لحاظ بیان تصویری، تدوین استعاری و دید شخصی، تلقی های فردی مستندساز را نسبت به موضوع به روشنی نشان می دهد. بنابراین، در دو سوی طیف شیوه های استناد به یک موضوع خاص که آن را شیوه های عمده مستندسازی

ص: ۱۰۰

می گوییم، در یک طرف، «فیلم مستند گزارشی» و در طرف دیگر، «فیلم مستند توصیفی» قرار دارد که در شیوه اخیر، بر خلاف گزارش مستند، سعی نمی شود واقعیت یا موضوع واقعی حتی الامکان به طور «بی طرفانه» تصویر شود، بلکه مورد توصیف یا تفسیر قرار می گیرد که از لحاظ «بیان» در اولی، یعنی گزارش، از زبان یا بیان غیرمتعارف و استعاری تصویر استفاده نمی شود، اما در شیوه دوم مستندسازی، استفاده هنری و یا کنایی از زبان تصویر برای بیان، هدف قرار می گیرد. به عبارت دیگر، در یک گزارش مستند، فیلم ساز از واقعیت «ایماژ» هنری خلق نمی کند، اما در مستند توصیفی ـ به این علت که در توصیف هنرمندانه، دیدگاه و عواطف شخصی هنرمند مطرح است ـ مستندساز اغلب دیدگاه و تلقی خاصی نسبت به واقعیت دارد. از آنجا که آفرینش هنری بر اساس عاطفه هنرمند و خلق ایماژ است، بنابراین، حذف این دو عامل (عاطفه و ایماژ) فیلم مستند را می تواند به صورت گزارش ظاهرا بی طرفانه ای درآورد و در مقابل به کارگیری این دو عامل، مستند را مستلزم «بیان» هنرمندانه می کند و در «بیان» هم عاطفه و هم تلقی شخصی به طور توأم و هم زمان وجود دارد. به این ترتیب، در مستندهای توصیفی، دیدگاه و نظرات شخصی مستندساز (به منزله هنرمندی که از زبان صریح و ساده تصویر چشم پوشی می کند و از آن استفاده غیرمتعارف و مجازی می کند) مطرح است.

... تجریدگرایی می تواند یکی از حوزه های خلاقیت هنری مستندساز باشد. نمونه های معروف تجریدگرایی در تاریخ سینمای مستند عبارتند از: «باران» (۱۹۲۹) اثر یوریس ایونس، مستندساز هلندی؛ «خون جانور» (۱۹۴۹) اثر ژرژ فرانژو، مستندساز فرانسوی؛ «سرود استیرن» (۱۹۵۸) اثر آلن رنه که

ص: ۱۰۱

هر سه نمونه های بارزی از دیدگاه تجریدی خاص و سبک مستند شخصی نسبت به یک موضوع واقعی هستند». (۱)

«در طیف شکل شناسی فیلم مستند، در یک طرف، مستند خبری و گزارش مستند قرار می گیرد و در طرف دیگر، مستند توصیفی [و مستند شکل گرا]. در اولی سعی می شود واقعه ای «بی طرفانه» و در «سطح اطلاع رسانی» یا از جنبه واقع نگاری محض ارائه شود و در دومی، تلقی یا برداشت شخصی و عمیق تری از واقعیت، مورد نظر است؛ یعنی شکل خاص اتخاذ شده و سبک تصویری کارگردان است که اهمیت موضوع را به نحوی ویژه «بیان» و توصیف می کند و در آن، ویژگی های اساسی رسانه (امکانات بیانی و تأثیرگذاری عمل دوربین در خلق تصویر، شیوه تدوین و کار با صدا) به طور محسوسی منعکس است. نمونه های آن، «شیشه» (۱۹۵۹) اثر برت هاآنسترا، مستندساز هلندی و «شب و مه» (۱۹۵۶) اثر آلن رنه، مستندساز فرانسوی است». (۲)

## سوم ـ بررسی معیارهای ارزیابی کیفی انواع فیلم مستند

### یک ـ مستند خبری و مستند گزارشی

۱. داشتن تحقیق ویژه در موضوع.

۲. نمایش مهم ترین جنبه های واقعه و کامل بودن آن.

۳. توجه به جزئیات مهم و مؤثر در انتقال موضوع به مخاطب.

۴. تصویربرداری مناسب (نور، رنگ، زاویه دید و حرکت دوربین).

۵. صدابرداری و صداگذاری فنی مناسب.



---

۱- همان، صص ۲۷۸ ـ ۲۸۰.

۲- همان، ص ۲۴۵..

۶. تدوین موجز و منسجم:

الف) نحوه نمایش درست مرتبط با ترتیب واقعه؛

ب) تداوم منطقی و روان مراحل واقعه؛

ج) تأکید بر نکات حایز اهمیت؛

د) ارائه گزیده متعادلی از خبر یا واقعه (با توجه به ظرفیت زمانی پخش آن)؛

ه_) قدرت بدیهه سازی و نحوه جبران کمبود مواد (با مراجعه به آرشیو)؛

و) هم زمانی و تقارن تصویر با متن گفتاری خبر.

۷. نحوه پرورش تصویری _ صوتی دست مایه (مواد) خبر و یا گزارش (جذاب و جالب کردن واقعه).

۸. دادن اطلاعات جانبی از واقعه (مرتبط با موضوع).

۹. گفتار موجز و مناسب با موضوع.

۱۰. استفاده مناسب از موسیقی (در صورت نیاز).

۱۱. حفظ صدای اصلی و مهم از صحنه های واقعه (هنگام تصویربرداری؛ به ویژه در مرحله تدوین).

۱۲. استفاده خلاق از پیشینه موضوع (با مراجعه به آرشیو یا بایگانی در صورت موجود بودن سابقه).

۱۳. رعایت ویژگی های ارتباطی رسانه.

۱۴. برخورداری از ابتکارهای ویژه.

### دو_ مستند توصیفی

۱. برخورداری از تحقیق ویژه در موضوع.

۲. داشتن طرح و یا متن روایتی _ تصویری.

۳. دیدگاه و یا تلقی شخصی سازنده (کارگردان) از واقعیت یا موضوع و اتخاذ سبک شخصی.

۴. نحوه ارائه مقدمه و خاتمه.

۵. ملاحظات عمومی زیباشناسی:

الف) توجه به شکل (فرم) ویژه در تصویرپردازی (برخورد هنری با موضوع)؛

ب) طراحی منسجم و یک پارچه ساختار اثر؛

ج) فضاسازی و خلق احساس.

۶. برخورداری از نیروی توصیف یا توان تحلیلی ــ تفسیری اثر در انتقال مفاهیم و اطلاعات به مخاطب.

۷. داشتن تدوین خلاق:

الف) ریتم مناسب با سرعت واقعه؛

ب) تنظیم ظریف ساختار کلی و عمومی اثر؛

ج) ایماژسازی (نیروی تداعی معنی در تدوین تصویر و صدا) و یا تلفیق خلاق و هنرمندانه صدا و تصویر؛

د) برخورداری از حس زیبایی شناسی در به کارگیری تمهیدات و جلوه های تصویری ناشی از تدوین.

۸. نحوه ایجاد تداوم ایده ای ــ مکانیکی بین نماها یا تصاویر.

۹. نحوه استفاده خلاق از صدا:

الف) فضاسازی با صدا؛

ب) نحوه ایجاد تداوم در روال موضوع با استفاده از صدا؛

ج) نحوه استفاده از صداهای واقعی؛

د) نحوه استفاده از صداهای توصیفی _ تفسیری (به کارگیری صدا برای بیان و تفهیم موضوع و خلق احساس).

۱۰. نحوه استفاده از گفتار (در صورت استفاده):

الف) تناسب گفتار با موضوع و ارتباط آن با محتوا؛

ب) رعایت تناسب یا نحوه بیان گفتار متن (تصویری و تجسمی بودن متن و نحوه اجرای آن توسط گوینده یا راوی)؛

ج) موجز بودن گفتار؛

د) تناسب جنسیت صدای گوینده با ماهیت موضوع یا واقعه؛

ه_) حالت و کیفیت صدای گوینده (تونالیته صدا، ریتم بیان و احساس).

۱۱. استفاده خلاق از موسیقی و جلوه های صوتی.

۱۲. رعایت جنبه های هنری در عنوان بندی اثر (متناسب با بافت، ساختار و محتوای اثر).

۱۳. رعایت ویژگی های ارتباطی رسانه.

۱۴. کیفیت کارهای لابراتواری (در صورتی که برنامه با استفاده از فیلم یا نگاتیو سینمایی تولید شده باشد).

۱۵. ابتکارهای هنری و فنی ویژه.

۱۶. ملاحظات عمومی زیبایی شناسی در تصویربرداری (و یا فیلم برداری):

الف) ترکیب بندی (کمپوزیسیون) تصویر (نور، رنگ و قاب بندی)؛

ب) انتخاب زاویه دوربین و نوع حرکت دوربین برای تفهیم و نمایش بهتر موضوع (به ویژه از جنبه بیانی)». (۱)



---

۱- همان، صص ۲۶۷ _ ۲۷۰.

**سه _ مستند شکل گرا یا تجریدی _ انتزاعی**

«۱. فرم اقتباس شده از واقعیت، توسط مستندساز تجرید می شود.

۲. تصویر، تدوین و صدا دارای بیان مجاز و معنای پنهان یا باطنی هستند.

۳. در این مستند، بیان دارای پیچیدگی و ابهام بیشتری است و معنا سریع و به سرعت منتقل نمی شود، بلکه در لایه های پنهان است و بیان، بیشتر جنبه رمزی دارد.

۴. دیدگاه و تلقی مستندساز از واقعیت (برداشت شخصی و فهم و تجربه او از واقعیت) به تصویر و تدوین و نمایش درمی آید و در مرکز توجه فیلم است.

۵. جنبه های رسانه ای و تکنیکی این نوع مستند بسیار برجسته است، اما اطلاعات و نکات مورد نظر نسبت به پدیده یا موضوع مورد بررسی، به صورت متعارف به مخاطب منتقل نمی شود.

۶. این نوع مستندها غالباً اطلاع ویژه ای درحوزه های متعارف شناخت، به تماشاگر منتقل نمی کنند. به همین علت، این نوع مستندها از گفتار متن توضیحی پرهیز کرده و بیان تصویری و تدوینی، وجه بارز در این نوع مستند است.

۷. در این نوع مستندها معمولاً ـ همکاری و تعامل چند هنر یا چند رسانه را شاهد هستیم، مثل هنرهای تجسمی تصویری با موسیقی، موسیقی با تدوین و الگوهای متحرك ریتمیک و رنگی با موسیقی.

۸. استفاده از شکل خیال و ایماژ در این نوع مستند بسیار مهم است.

۹. کاربردهای این نوع انتزاع از واقعیت را بیشتر در نماآهنگ ها و فیلم های آوانگارد و تجربی می بینیم.

۱۰. جنبه هایی مثل هارمونی و توازن از جنبه های دیداری و شنیداری، سنتز جدیدی ایجاد می کنند.

ص: ۱۰۶

۱۱. موسیقی یکی از ارکان اصلی در این نوع مستند است».(۱)

## چهارم _ فیلم مستند از نظر تولید و چگونگی استناد به واقعیت

### اشاره

حال بعد از بررسی انواع فیلم مستند از نظر ساختار، به طور اختصار به گونه دیگری از تقسیم بندی فیلم مستند از جهت فرآیند تولید و چگونگی استناد به واقعیت، می پردازیم. البته باید به این نکته توجه داشت که نام گذاری در اینجا از نظر نوع تولید بوده و اینکه منابع صوتی و تصویری آن چگونه تهیه و تولید شده است، به ساختار آن اشاره ندارد که پیش تر درباره ساختار توضیح داده شد.

### یک _ مستند آرشیوی

فیلم مستند آرشیوی به فیلمی گفته می شود که مواد و منابع صوتی و تصویری (فیلم، موسیقی، کلام، گفتار متن، جلوه ها و افکت های صوتی، عکس، نقاشی، دست نوشته ها، تیتر روزنامه ها، جداول و نمودارها) به کار رفته در آن آرشیوی بوده و مستندساز، آنها را ضبط یا تولید نکرده است، بلکه در جمع آوری و انتخاب آنها بر اساس تحقیقات خود، نقش داشته است.

### دو_ مستند بازسازی

«در این نوع مستند، یک موضوع واقعی با مشارکت شخصیت های حقیقی دخیل در آن در مکان حقیقی وقوع موضوع، بازآفرینی (بازسازی یا اجرا) می شود. در این نوع مستند، موضوع یا رویداد، قابل کنترل و در اختیار مستندساز است. بنابراین، از لحاظ اجرا و برنامه ریزی فرآیند تولید (از جمله



---

۱- جزوه درسی فیلم سازی مستند.

در مراحل نگارش و تنظیم فیلم نامه، دکوپاژ [و] فیلم برداری) مراحل ساخت را می توان مشابه مراحل یک برنامه داستانی پیش برد». (۱)

### سه _ مستند محض

«موضوع این نوع مستند فقط برای یک بار اتفاق افتاده (یا می افتد) و رویداد آن به اراده مستندساز تحقق نمی یابد؛ یعنی موضوع در اختیار کارگردان یا قابل کنترل برای او نیست. بنابراین، امکان تکرار یا ضبط برداشت دیگری از یک نما یا یک صحنه وجود ندارد (سرعت عمل، واکنش به موقع فیلم بردار، مهارت در کار با دوربین روی دست، به ویژه هنر تدوین، در موفقیت و تأثیر این نوع مستند، اغلب، نقش اساسی و بنیادی دارند).» (۲) اتفاق ها و حوادثی چون: زلزله، آتش سوزی، تصادف، حادثه برج های دو قلوی امریکا در ۱۱ سپتامبر از این دست هستند.

### چهار _ مستند غیرمحض

موضوع این نوع مستند، قابل تکرار و کنترل است و مستندساز به نوعی که دخل و تصرف و تغییر کامل در واقعیت نکند، می تواند واقعیت را بر اساس تفکر و زاویه دید هنری خود، مدیریت و کنترل کند و در اختیار داشته باشد، بنابراین، امکان تکرار و ضبط مجدد را دارد. فیلم برداری از سطح شهر و مردم، مصاحبه با افراد، مناظر طبیعی و اماکن مذهبی و تاریخی از این قبیل مستندهاست.

در نام گذاری فیلم های مستند این نکته را باید در نظر داشت که از چه جهت (موضوع، هدف، ساختار و فرآیند تولید) به آن توجه شده است. از طرفی این تقسیم بندی ها می توانند در هم تداخل داشته باشند. مثلاً یک فیلم

ص: ۱۰۸

---

۱- سی سال سینما، گزیده مقالات سینمایی (۱۳۵۵ _ ۱۳۸۵)، ص ۲۷۳.

۲- همان، ص ۲۷۲.

مستند را می توان فیلمی اجتماعی (موضوع)، آموزشی (هدف)، گزارشی (ساختار)، بازسازی (فرآیند تولید) برشمرد؛ چون جهت نام گذاری آنها متفاوت است.

باید گفت ملاک های این تقسیم بندی ممکن است به مرور زمان و تکامل علم فیلم سازی مستند، تغییر کند یا گسترده تر شود. برای نمونه، به این تقسیم بندی می توان موارد زیر را افزود: «مستند ترکیبی» (مثلاً دارای ساختار گزارشی ـ توصیفی ـ شکل گرا)؛ «مستند تقلبی» (که به گونه ای، مستند بازسازی محسوب می شوند) مثل فیلم «تاج گذاری ادوارد هفتم»، (ژرژ ملی یس) که قبلا مراسم تاج گذاری به صورت نمایشی، اجرا و ضبط شده و سپس بلافاصله بعد از اجرای مراسم واقعی تاج گذاری، فیلم آن اکران شد؛ «مستند داستانی»؛ «مستند شاعرانه»؛ «مستند انعکاسی»؛ «مستند تعاملی»؛ «مستند مشاهده ای»؛ «مستند اول شخص» و «مستند معترض» برخی از آنها به جهت تازه و جدیدی اشاره می کنند و برخی دیگر فقط در نام گذاری با تقسیم بندی بیان شده در بالا تفاوت دارند.

## دو ـ دسته تصویری

## اشاره

در برخورد با موقعیت ها و موضوع های پیرامون، شیوه برخورد دوربین (نوع نگاه فیلم بردار، زاویه دید دوربین، کادربندی، تأثیر متفاوت عدسی ها، سرعت های مختلف فیلم برداری، حالت های ایستا یا متحرک دوربین، نور و رنگ و ...) نقش بسیار تعیین کننده ای در انتقال و بیان معنا دارد. به همین دلیل، اشاراتی کوتاه در حیطه فیلم برداری و نورپردازی خالی از لطف نیست.

## اول ـ فیلم بردار و فیلم برداری

به طور کلی، دو موقعیت کاملاً متفاوت برای فیلم بردار فیلم مستند نسبت به موضوع می توان در نظر گرفت:

«۱. موضوعاتی که مانـدگار و در اختیار هسـتند؛ یعنی موضوعی که جریان زمان در تغییر آنها تأثیر ندارند؛ مثلاً فیلم برداری از یک بنای تاریخی [یا مذهبی، مانند حرم امام رضـا۷ در فیلم «یـا ضامن آهو» (پرویز کیمیاوی، ۱۳۴۹)]. در این قبیل موارد، فیلم بردار ... [و] کـارگردان، کنـترل بیشـتر و دقیـق تری بر فضـا، اجزای تصویری فیلم، ابزار کـار و به طور کلی، جنبه هـای اجرایی طرح دارند.

۲. موضوعاتی که گذرا و متغیر هستند؛ مثلاً وقایعی چون تظاهرات خیابانی، جنگ، بیرون آوردن زلزله زدگان از زیر آوار و یا نجـات سـیل زدگـان. در این قبیـل موارد که موقعیت ها لحظه به لحظه در حال تغییر یا ناپایدارنـد، کار فیلم بردار مسـتند بیشتر ضبـط و یـا شـکار سـریع رویـدادهاست. فیلم بردار مسـتند در این موارد نـاگزیر است که خود و وسایـل کار خود را با موقعیت تطبیق داده و لحظه به لحظه با رویـداد پیش برود و با انتخاب، بخش هایی از واقعه را فیلم برداری کند؛ چون دیگر عملاً امکان تکرار وجود ندارد و... برداشت دومی در کار نیست. همچنین اغلب فرصتی پیش نمی آید که کارگردان نیات خود را با شـرح جزئیات به فیلم بردار منتقل کند. بنابراین، فیلم بردار ضـمن داشتن تحرک جسمی و ذهنی باید این قابلیت و حساسیت را داشته باشـد که در مواردی، جای کارگردان را پر کنـد. به عبارت دیگر، بایـد بتوانـد به طور خلق الساعه به جای کارگردان تصـمیم بگیرد و تشـخیص دهـد که چه نما یا چه موضوعاتی در تـدوین می توانـد به کارگردان و یا تـدوین گر کمک کند. [مثلاً فیلم های مسـتند ساخته شـهید آوینی درباره جنگ و رزمندگان اسـلام که بازگوکننده مفاهیمی چون ایثار، شـهادت، عشق به خدا، توحید، توسل و توکل است، مصداق های برجسته ای در این زمینه به شمار می روند.]

ص: ۱۱۰

پس فیلم بردار مستند در این قبیل موارد ناگزیر است هنر تدوین و کاربردهای نما را عمیقاً بشناسد؛ چون کارگردان نمی تواند طرحی از تدوین و یا دکوپاژ را بنویسد و در اختیار او قرار دهد. در نتیجه، تیزبینی، سرعت عمل و تصمیم گیری لحظه ای که مستلزم یک جریان فکری و ذهنی پویا و سریع است، فقط در فیلم برداری مستندهایی با این قبیل موضوعات قابل تجربه است. چنین فیلم برداری برای کار با دوربین روی دست، مسلماً باید مهارت، نرمش و سرعت عمل زیادی داشته باشد؛ زیرا موقعیت هایی در فیلم برداری مستند پیش می آید که سه پایه، خود، به عامل دست و پا گیر و مزاحمی تبدیل می شود. نه فقط تحرک ذهنی، داشتن دید تدوینی و سرعت عمل، بلکه آمادگی جسمانی نیز از شروط لازم دیگر برای یک فیلم بردار مستند است؛ زیرا فیلم بردار مستند ممکن است در معرض تولید انواعی از مستند قرار گیرد که ناگزیر به مقاومت در برابر دشواری های ناشی از ویژگی های محیط فیلم برداری و کمبود اجباری تدارکات رفاهی شود. مثلاً ـ ناگزیر شود که ساعت ها در گرمای شدید و یا سرمای سخت پیاده روی کند؛ در برابر کمبود غذا و محرومیت های بهداشتی و رفاهی که از ویژگی های کار فیلم برداری در طبیعت سخت است، از خود تحمل و بردباری نشان دهد. همچنین در موقعیت هایی که تأمین امکانات فنی و تجهیزات فیلم برداری و نورپردازی به طور مطلوب امکان پذیر نیست، ذهن فیلم بردار مستند اغلب با این نکته درگیر است که مثلاً با همین نور موجود در محیط چگونه می توان به کار و خلاقیت پرداخت و یا چگونه با محدودیت های مواد خام، به ویژه در مناطق دورافتاده می توان کار را پیش برد». (1)



---

۱- همان، صص ۲۶۳ و ۲۶۴.

### دوم _ نور و نورپردازی

«در طبیعت نور و عملکرد واقعی یا تأثیرات بصری آن در فیلم مستند نباید تغییر بسیار محسوس تا سر حد تحریف انجام داد و بعضاً باید آن را متناسب با حساسیت فیلم خام، تقویت یا تضعیف کرد. هر کارگردان و فیلم بردار مستند که به نقش و اهمیت نور و تأثیر نورپردازی واقف است، مسلّماً می داند که نور موجود در صحنه، خود، بخش مهمی از واقعیت است. به همین سبب، غالباً از تأثیراتی که نورپردازی های نامتجانس و نامتناسب با واقعیتِ نور و رنگ موضوع دارد و حالت های سوختگی شبه اکسپرسیونیستی ایجاد می کند، باید پرهیز کرد. ... بدترین و زشت ترین صحنه های مستند، آنهایی است که حضور فیلتر یا تأثیر نور رفلکتور در آنها دیده می شود».

### سه _ دسته صوتی

### اشاره

با پیدایش و ورود صدا به صنعت فیلم سازی، سینما و بیان سینمایی نیز شکل جدیدی به خود گرفت. این ظهور تکنولوژیکی سبب شد تا صدا در سینما به شکل های مختلفی به کار گرفته شود که از آن جمله می توان استفاده از صدای گفت وگو با شاهدان و حاضران در مکان واقعه یا قرار گرفتن صدای گفتار متن و صدای راوی بر روی فیلم یا به کارگیری سر و صدای محیط و موقعیت رویداد و همچنین بهره گیری از موسیقی و ایجاد فضاهای حسی و درونی یا تلفیق و به کارگیری شیوه های ترکیب صداهای مختلف را به عنوان انواع روش های به کارگیری صدا در فیلم مستند برشمرد. این تأثیر صدا، موسیقی و گفتار را در همه فیلم های مستند جنگ به کارگردانی شهید سیدمرتضی آوینی، به خوبی می توان احساس کرد.

ص: ۱۱۲

## اول _ صدا

«نقش صدا در القای ذهنیت بسیار حایز اهمیت است. اهمیت صدا در تاریخ سینما از آن روست که تصویر سینمایی را از قید استعاره های کلیشه ای نجات می دهد... . صدا، دریچه تازه ای به جهان سینما گشود. کشاندن واقعیت به فراسوی پرده، توسط صدا صورت گرفت... . صدا، وسعت پرده را افزایش داد ... ورود صدا شیوه فیلم سازی را دگرگون کرد، چنان که گروهی از مورخین، مبدأ تاریخ سینما را ورود صدا محسوب می دارند. صدا در سال ۱۹۲۷ م. همه چیز را عوض کرد. اقتصاد، بازیگری، حرکت دوربین، دکوپاژ، فیلم نامه و از همه مهم تر، ذهنیت و عینیت سینمایی توسط صدا دگرگون شد.

موسیقی نیز در سینما سرگذشت جالب توجهی داشته است. موسیقی قادر است حتی بر تصاویر ساکن القای حرکت نماید. اگرچه موسیقی فیلم، امروزه بیشتر به عنوان رفع نقص عاطفی فیلم ها به کار رفته و به عنوان جلوه عواطف عمل می کند، اما حقیقتاً یکی از مهم ترین عوامل خلاق در القای ذهنیت سینماگر است». (۱)

## دوم _ موسیقی

«موسیقی فیلم باید «مکمّل سایر عوامل بیانی در سینما» باشد و نباید «اصالت» پیدا کند. موسیقی از نظر نحوه تأثیر با دیگر عوامل بیانی در سینما مثل: تصویر، افکت، مونتاژ و ... کاملاً متفاوت است. تأثیر موسیقی بر «تجزیه و تحلیل عقلانی» متکی نیست، حال آنکه سایر عوامل بیانی در سینما بر تجزیه و تحلیل عقلانی اتکا دارند. موسیقی حتی بر حیوانات و گیاهان نیز تأثیر دارد؛ چرا که با تأثیر مستقیم بر اعصاب انسان، جذب می شود، نه از طریق عقل. شما وقتی تصویری را می بینید، این عقل شماست که تصویر را می بیند، نه چشم. چشم، اجزای تصویر را می بیند، اما عقل است که این اجزا را با هم



---

۱- از ذهنیت تا عینیت در سینما، صص ۱۵و۱۶.

ترکیب می کند و معنای آن را ادراک می کند. اما در زمینه موسیقی چنین نیست. «اعصاب» انسان «مستقیماً» موسیقی را جذب می کند. زیر و بم های موسیقی بدون آنکه از صافی عقل عبور کنند، روی اعصاب می نشینند و به روح انتقال پیدا می کنند. بنابراین، شما از میان عوامل بیانی، موسیقی را سریع تر جذب می کنید و بدین ترتیب، موسیقی در فیلم اصالت پیدا می کند و از همه عوامل دیگر، مهم تر است. در این حالت، موسیقی برای آنکه محتوای خود را بیان کند، نیازی به تصویر یا سایر عوامل ندارد، اما تصویر، محتاج به موسیقی می شود، حال آنکه موسیقی فیلم نباید اصالت پیدا کند، بلکه باید مکمّل سایر عوامل باشد». (۱)

## سوم ـ گفتار

«ما به این اندیشه، عادت داده شده ایم که صدایی که مستقیماً با ما سخن می گوید (ضمن عبور تصاویر بر پرده و تکمیل گفتار)، صدای آشنایی است، آن را باور داریم و اقتدارش را به عنوان بخشی از قرارداد نانوشته بین خودمان و مستندسازان فرض می کنیم. به علاوه، ظاهراً آمادگی روانی داریم که ضمن تماشای تصاویر مورد توجه، تحت تأثیر صدایی که ما را مورد خطاب قرار می دهد، واقع شویم ... اقتدار گفتار توضیحی، هنگامی که با صحنه هایی از امور واقع، همراه می شود، حتی از صحنه چینی های (اسناد بازسازی (۲)شده) دوباره بیشتر است.

... خلاصه اینکه اقتدار گفتار چنان است که معنای مستندهای توضیحی ـ نمایشی را مانند لنگری محکم نگه می دارد و در موارد نادر و استثنایی، هر نوع ابهام لاینفک را از تصویر زایل می سازد. در واقع، معمولاً گفتار، اطلاعات را به شیوه ای بلیغ عرضه می دارد تا به مخاطب القا کند که آنچه



---

۱- همان، ص ۱۶.

۲- Restaged Material .

گوینـده می گویـد، تنهـا راه عقلانـیِ نگریسـتن به موضـوع مورد بررسـی است و بنـابراین، شـنونده را تحت نفوذ خود قرار می دهد». (۱)

## چهار ـ دسته روایتی و [طرح مسئله]

### اشاره

شامل داسـتان یا قصه فیلم و به طور کلی، فنون مربوط به روایت پردازی است که عمدتاً فیلم نامه و مونتاژ را دربرمی گیرد. در اینجا به تشریح مختصری از دو مقوله روایت و طرح مسئله در فیلم سازی مستند می پردازیم.

### اول ـ روایت

«مسـتندها با هر وسـیله ای که به جهان واقعی یا خیالی بپردازند، باز هم دارای صورت هایی از ساختار روایی هسـتند. اگرچه به کـارگیری شـگردهای روایی، الزامی نیست، امـا عادی است و دلیلی برای آن وجود دارد. در فرآینـد شـکل گیری، مسـتندساز بخشـی از واقعیت را برای مخاطبـانش به صورت یک گزارش، دگرگون می کنـد.(۲) فیلیپ راسن بـا رجوع به فیلم هـای واقع نمـای اولیه، نشان می دهـد که در غیاب این فرآینـد چه اتفاقی می افتـد. دوربین به نحوی تنظیم و تعبیه می شـد که درست در لحظه ای که به کـار می افتاد، از هر آنچه (امر واقع) در برابرش بود، فیلم برمی داشت. بنابراین، دوربین پاره های گزیـده شـده ای از فضا و زمان مداومِ جهان واقعی، از جمله خروج کارگران از کارخانه لومی یر را ضـبط می کرد. سـپس دسـتگاه نمایش، آنچه را دوربین ثبت کرده بود، ارائه می نمود. اهمیت آن نماها در [حقیقت نمایی تصویری] (۳)آنها نهفته است که به نظر می رسد پاره هایی از واقعیت را به مخاطب نشان می دهند. این جریان، امور مهمی را منتقل می سازد، اما به فیلم ساز فرصت



---

۱- . مقدمه ای بر مستند تلویزیونی، مواجهه با واقعیت، صص ۱۰۳ و ۱۰۴.

۲- . Transform: به معنای تغییر در شکل، کارکرد و طبیعت یک چیز است.

۳- Photographic Verisimilitude

نمی دهـد تـا به متن معنـا دهـد. درباره نیروی کار لومی یر، چیزی جز اینکه آنها در حال ترک کارخانه هسـتند، به دست نمی آوریم. بنابراین، برای تعمیق هرچه بیشتر این فیلم های صامت مربوط به امور واقع، نمایش دهندگان معمولا افرادی را استخدام می کردند تا به مخاطبان بگویند که آنها چه معناهایی را باید از تصاویر استنباط کنند.

... معمولاً گفته می شود که فیلم مسـتند (در برابر فیلم امر واقع)، اولین بار با «نانوک شمال» اثر رابرت فلاهرتی (۱۹۹۲) پدیدار شد و این رخداد اندکی بعد از آنکه تولید فیلم بلند به صورت هنجار صنعت فیلم سازی درآمده بود به وجود آمد.

... بنابراین، مسـتند در بسـیاری موارد، موکول به عناصـر اصلی روایت است که آن را به عنوان وسیله نمایشی کردن موضوع به کـار می برد. مسـتندسازان راهبردهـای روایی را در یک یا چنـد شـکل، وارد عرصه هر یک از شـیوه های مسـتند (که توضـیح دادیم) می سازند. یکی از دو روش اساسـی ِشـکل دادن معنا در مسـتند این است که عناصر متشکله اثر را در شکل قصه، قالب گیری می کند و دوم، به پا کردن بحث است.

... بنابراین، روایت به طور قطع، هم انتخابی(۱) و هم ذهنی است و به علاوه، اثر ماندگارسازی و ثابت کنندگی (۲)دارد. شیوه ای که روایت، حـوادث را آن طـور که رخ داده است، بازنمـایی می کنـد، به خوبی می توانـد توسـط مخـاطب به صورت عین مـاجرای اصـلی پـذیرفته شود. [مثلاًـ در فیلم مسـتند «نخل عزا» (ضابطی جهرمی، ۱۳۶۷) کارگردان علاوه بر ضـبط رویـداد، با پرداختن ویژه به درخت نخـل و محـور قرار دادن نخـل در روایت فیلم و بیـان یـک مراسم آیینی دینی به خوبی توانسـته است مفهوم ایثار و فدا شدن در راه حق را به



---

۱- Seletive

۲- Fixative

مخاطب منتقل و او را متأثر سازد.] امّا درصورتی که چنین دلایلی در میان نباشد، به عنوان وسیله ارتباطی، قدرتمند است و اگر غیرمسئولانه به کار رود، بالقوه خطرناک خواهد بود. با این اوصاف، از تأکید زیاد بر اشارات بالقوه مسلکی، باید احتراز شود.

با در اختیار گرفتن روایت، گاهی مستندسازان می توانند مخاطبان را نسبت به اعتبار گزارششان، در احساس اطمینان دروغینی فرو ببرند. یک قصه خوب می تواند به بینندگان بقبولاند که آنها شاهد تنها نسخه موثق هستند، درحالی که آن نسخه شاید یکی از چندین دیدگاه ممکن درباره موضوع بوده باشد. در یک قدم آن طرف تر، تنظیم غیرمسئولانه روایت می تواند ابزاری قدرتمند برای متقاعد ساختن مخاطبان باشد تا تحت تأثیر تبلیغات دروغین قرار گیرند که از حقیقت دم می زند». (۱)

### دوم _ استدلال، [مباحثه] و طرح مسئله

«حجت یا استدلال (۲)یعنی رفتن از قضایای معلوم به قضیه مجهول و بحث از آن از اهم مباحث منطقی است... تنظیم و تألیف یک سلسله قضایا برای کشف قضیه ای مجهول. مستندها همان طور که گفتیم، دست اندرکار طرح مسئله هستند؛ استدلال و برهان درباره جهان .... ستونِ فقراتِ سازمانی مستند را شکل می دهد. مباحثه بیشتر پایه منطقی متن را شکل بخشیده، آن را منسجم می سازد و می تواند صورت های بسیار مختلفی به خود بگیرد». (۳)

فیلم مستند، فیلمی هدفمند است و برای مخاطب خود، شعور و ارزش قائل است و سعی در انتقال معنا و پذیرش آن از سوی مخاطب دارد. ازاین رو، این تلاش بدون همراه بودن یک منطق و برهان، تلاشی بی سرانجام



---

۱- مقدمه ای بر مستند تلویزیونی، مواجهه با واقعیت، صص ۱۸۱ _ ۱۸۳.

۲- Argument.

۳- همان، ص ۱۹۷

است. چون فیلم مستند، یک هنر و رسانه ای ارتباطی است و در دنیای ارتباطات، جذب و جلب توجه مخاطب برای اثرگذاری و انتقال معنا بسیار اهمیت دارد، فیلم ساز در فیلم مستند باید با استفاده از روایت پردازی و بهره گیری از محرکه های عاطفی، روان شناختی، زیبایی شناختی و ایجاد بعد دراماتیک در گزارش خود، همچون فیلم های داستانی و همچنین استفاده از قدرت مونتاژ، مخاطب را با این برهان و استدلال درگیر کند تا به هدف خود برسد. مثل استدلالی که از ابتدا تا انتها در فیلم مستند «باراکا» (رون فریک، ۱۹۹۲) مخاطب با آن روبه رو می شود، این است که کارگردان انسان ها را فطرتاً خداپرست معرفی کرده و اینکه در نهایت، تنها راه رسیدن به سکون و آرامش درونی نیز همانا خداپرستی است.

این نکته قابل ذکر است که استدلال و طرح مسئله در ارائه و انتقال مفاهیم و حقایق دینی، گاه لازم نیست که حتماً متکی به موضوع ها، مفاهیم دینی و ماورائی باشد. همان گونه که یکی از برهان های اثبات وحدانیت خداوند (برهان نظم) می تواند طرح و استدلالی علمی داشته باشد که در نهایت، به یک هدف و نتیجه دینی بینجامد. ازاین رو، چه بسا مستندهای آموزشی، علمی، اجتماعی اگر با هدف رسیدن به حقیقت و مفهومی دینی (ترجیحاً) استدلال و طرح مسئله شوند، نیز می توانند در این زمینه موفق عمل کنند یا برعکس، اگر فیلم مستندی در مقدمات و طرح مسئله از معانی و موضوعات دینی بهره گرفته باشد، ولی در پی استدلال و مباحثه ای دینی برای کشف و ارائه یک حقیقت و مفهوم دینی نباشد، آن را نمی توان فیلم مستندی موفق در تبیین و ارائه مفاهیم و حقایق دینی برشمرد. مانند برخی فیلم های مستندی که مثلاً به صرف بیان تاریخچه یا توصیف و تعریف مکانی دینی می پردازند.

ص: ۱۱۸

## سوم _ مونتاژ

«شاید مهم ترین ویژگی بنیادی فیلم، در شیوه سنتی و معمول فیلم سازی، مونتاژ باشد که واژه ای فرانسوی است به معنای «سر هم کردن.» مونتاژ، با عمل قطع و وصل نماهای فیلم برداری شده که [در زبان فارسی] تدوین(۱) نامیده می شود، ارتباط دارد که از طریق آن می توان (یا باید بتوان) به بهترین نحو ممکن، تأثیرات گوناگون موضوع فیلم را به تماشاگر انتقال داد. مونتاژ در واقع، عاملی است که سینما را از هنرهای نمایشی _ که موجودیتشان صرفاً به اجرا یا بازی بسته است _ متمایز می کند... . اهمیت این صفت اختصاصی رسانه فیلم به حدّی است که تدوین را اساسی ترین عاملی دانسته اند که در استقلال هنری فیلم نقش داشته است و نیز طراحان نظریه های مونتاژ در روسیه سال های ۱۹۲۰م.، از جمله آیزنشتاین، پودوفکین و کولشوف، هنر سینما را از دیدگاه مونتاژ تعریف کرده اند. به گفته پودوفکین: سینما یعنی هنر مونتاژ و نماهای فیلم برداری شده زمانی به حیات سینمایی و مفهوم دست می یابند که بر اساس طرح تفکر فیلم ساز و در نظمی تعیین شده، به هم پیوند شوند». (۲)

«اگر فیلم برداری را جنبه صَرفی سینما به حساب آوریم، می بایست تدوین را جنبه نحوی و دستوری این هنر محسوب نماییم. زنجیره متوالی نماها و معانی تأثیرگذار آنها بر یکدیگر است که هنر سینما را چنین قدر و شوکت بخشیده است. از طریق تدوین می توان زمان و مکان را دگرگون ساخت؛ جغرافیایی خلاقه پدید آورد؛ زمان را فشرده ساخته و یا آن را گسترش داد. تدوین سینمایی صلابت مکان و بازگشت ناپذیری زمان را در هم می شکند.

ص: ۱۱۹

---

۱- Editing.

۲- سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه، ص ۷۸.

لِف کولِشوف،(۱) نظریه پرداز بزرگ سینمای شوروی از طریق یک آزمایش ساده نشان داد که مفاهیم و معانی پدیدآمده از دو نما، به هیچ وجه، ربطی به خودِ آن دو نما نداشته و صرفاً از مجاورت آن دو فراهم می آیند. ذات سینما، تدوین است و [هدف] تدوین، تأثیرگذاری بر ذهن تماشاچی است. جهان سینما از قطعات مستقل و گسسته ای تشکیل می شود که با پیوستن آنها به همدیگر واجد معنا می شوند. در این پیوند است که ذهنیت کارگردان و تدوین گر مجال هنرنمایی می یابد.

عمل تدوین نیازمند ذهنیتی [خلّاق برای دست کاری هنرمندانه در فضا و مکان] است. تدوین گر بایستی [اشراف جامعی نسبت به زمان و مکان و محتوا] داشته باشد و بتواند قطعات فیلم را به گونه ای با یکدیگر ترکیب نماید که موجزترین و زیباترین معنی مورد نظر از آن حاصل شود. آنها که بر هنر بودن سینما هنوز هم به دیده تردید می نگرند، اذعان دارند که انسانی ترین نقش (در این ضبط مکانیکی از واقعیت) بر عهده تدوین است. به عبارت ساده تر، راهی که سینما را به اوج قلّه هنر بودن می برد، تدوین نامیده می شود.

... [مستندساز] همچون شاعری که از میان توده درهم ریخته کلمات، با وسواس تمام، واژه ای را برمی گزینند، با دوربین خود، به انتخاب و ضبط تصاویر می پردازد و با همان دقت، آنها را با ترکیبات متنوع کادربندی کرده و زمان نمایش هر یک (وزن و آهنگ) را تعیین می کند. اما آنچه بسیار مهم تر است، همان چیزی است که هم در سینما و هم در شعر، رکن اساسی است؛ یعنی نحوه قرارگیری هر تصویر در کنار تصویر دیگر که ترکیب سینمایی یا تدوین نامیده می شود و در زبان شعر، به نحو یا ترکیب شاعرانه معروف گردیده است. امکان ترکیب متنوع نماهاست که می توان گستره وسیعی از



---

۱- LevKuleshov.

معانی را عرضه دارد.»(۱) مثلاً در فیلم مستند «یا ضامن آهو» (پرویز کیمیاوی، ۱۳۴۹)، کارگردان با پیوند زدن تصویر کسانی که در حال ذکر و مناجات با امام خود هستند و تصویر شمعی سوزان که به پایین خم می شود و تصویری از یک نمازگزار در حال رکوع، به زیبایی توانسته است مفهوم توسل و توکل را بیان کند و ارتباط جدایی ناپذیر آنها را به تصویر درآورد.

«تدوین فیلم مستند که بخش جدایی ناپذیر از کارگردانی آن است، از جنبه هایی است که آن را از فیلم داستانی متمایز می کند؛ زیرا در فیلم داستانی، فیلم نامه دکوپاژ شده ای در اختیار است که کارگردان در موقع تدوین، نما به نما به فکر یا ساختار اولیه اثر خود بازگشت می کند. اما برای تدوین گر فیلم مستند، مواد یا نماهای فیلم برداری شده که اغلب فاقد طرح دقیقی از توالی نمایشی، یا نظم تدوینی هستند، چیزی جز مواد خام به شمار نمی آیند. این مواد با استفاده از امکانات بیانی تدوین باید شکل و معنی یابند. ازاین رو، هنر تدوین را به عنوان یکی از مهم ترین ابزارهای تفسیر، توصیف، معنی سازی و ساختار ذهنی می توان از تجربه مستندسازی فرا گرفت. یکی از مهم ترین عملکردهای تدوین، خلق معنی با پیوند نماهای جداگانه ای است که هر یک از آن نماها، خود به خود و مستقلاً آن معنی را ندارند. این جنبه از تدوین با اهداف آموزش سینما از طریق تجربه مستندسازی و تدوین فیلم مستند بسیار سازگار و آموزنده است؛ زیرا تدوین گر در مرحله تدوین در ساخت عناصر تصویری درون قاب ها یا نماها دخالتی ندارد و غالباً می تواند اندیشه ها و توصیفات خود را بیرون از قاب ها و در نحوه آرایش یا شیوه پیوند نماها اعمال کند. به علاوه تدوین گر فیلم مستند باید به مواد فیلم برداری شده که فاقد ریتم بیرونی و به ویژه در مقایسه با مواد فیلم



---

۱- از ذهنیت تا عینیت در سینما، صص ۱۴ و ۱۵.

داستانی، فاقد تداوم دقیقند، با تمهیدات و تدابیری که می اندیشد، تداوم دهد و موفقیت در انجام این کار مستلزم کشف قابلیت های ترکیبی مواد به ظاهر نامرتبط و یا از هم گسیخته ای است که او با دادن ارتباط، تداوم و ریتم موفق می شود به کار انسجام دهد و اندیشه فیلم را برای مخاطب خود نمایان کرده و به توصیف آن بپردازد». (۱)

«مونتاژ ــ چنانچه در فیلم اعمال و به کار گرفته شود ــ به این دلیل که از یک طرف، در شکل عمومی یا معماری فیلم به طور کلی دخالت تام و تعیین کننده دارد و از طرف دیگر، مسائلی را که به داستان پردازی و فضا و موقعیت های مکانی ــ زمانی ارتباط دارند، دربرمی گیرد، همچنین شکل دهنده و تعیین کننده فضای صوتی فیلم است، در دسته بندی خاصی قرار نمی گیرد و در واقع، در همه زمینه ها و دسته ها به صورتی ضعیف یا قوی حضور دارد.

در فیلم هایی که به تدوین و یا مونتاژ متکی نیستند، مسائل مربوط به بیان را باید عمدتاً در حوزه های جانشین شونده تدوین، یعنی نمای بلند(۲) و وضوح عمیق (۳)جست وجو کرد که هر دو شیوه، مباحثی را که به «بیان با میزانسن» ارتباط دارند، شامل می شوند». (۴)

«[دیگر دسته بندی]، دسته بندی دوگانه عام از وضعیت معانی بیان در فیلم [است] ... که شامل دسته «معانی بیان تصویری» و «معانی بیان صوتی» است؛ اما باید به خاطر داشت که در بسیاری موارد پیش می آید که شیوه بیان منحصراً از طریق تصویر و یا صدا انجام نمی شود، بلکه به صورت تلفیقی از

ص: ۱۲۲

---

۱- سی سال سینما، گزیده مقالات سینمایی (۱۳۵۵ ــ ۱۳۸۵)، ص ۲۶۵.

۲- . long take

۳- . Deep Focus

۴- . سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه، ص ۹۰

امکانات بیانی «تصویر ــ صدا» به طور توأم متجلی می شود. در این صورت، دسته سومی را باید به تقسیم بندی دوتایی فوق اضافه کرد ... [که در نوع خود، بیانی نو و بدیع شمرده می شود و در تاریخ سینما بسیار به کار برده شده اند که این] شیوه های بیانی رایج و شناخته شده در سینما را تحت عنوان «صنایع بدیعی» در فیلم نیز نام گذاری کرده اند، از جمله: استعاره، تشبیه، نماد، تمثیل و تجسم شخصیت (تشخیص)». (۱)

«این تکنیک های معانیِ بیان، قبل از پیدایش سینما در ادبیات گفتاری و نوشتاری برای انتقال معنا و مفهوم مدنظر از تکنیک های بسیار موفق و رایج بوده اند. در نتیجه، با پیدایش سینما و بیان سینمایی (دسته بندی چهارگانه خاص که ذکر شد)، این شیوه های معانی بیان (استعاره، تشبیه، نماد، تمثیل و تجسم شخصیت (تشخیص) و...) نیز با ورود در سینما، در جایگاه مطلوب تأثیرگذاری بر مخاطب و انتقال مفهوم قرار گرفته[اند]، که برای تبیین و انتقال مفاهیم دینی ــ مفاهیمی که گاه پیچیده و غامض بوده و به شکل مستقیم نمی توان آنها را تبیین و توصیف کرده یا انتقال داد ــ به خوبی می توان از آنها استفاده کرد». (۲)

برای رعایت اختصار و پرهیز از دور شدن موضوع بحث، فقط به توضیح های مختصری از این صنایع بدیع و بیان در سینما، اشاره و در بخش تحلیل فیلم، به مصداق های آنها اشاره خواهیم کرد. (۳)

ص: ۱۲۳

---

۱- . همان، ص ۹۱

۲- همان، ص۵۴.

۳- برای دیدن شرح و تفصیل بیشتر صنایع بدیع و بیان در سینما نک: احمد ضابطی جهرمی، سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه.

### د) استعاره در سینما

«در یک روش برای خلق استعاره در فیلم، فیلم ساز دو مفهوم واقعی را به گونه ای در کنار هم قرار می دهد تا تلویحاً چنین وانمود کند که آن دو، مفاهیم متفاوتی هستند. مثلاً خارج شدن گروه کارگران از کارخانه و خروج گوسفندان از آغل در فیلم «عصر جدید» (۱۹۳۶م.) اثر چارلی چاپلین، در دو نمای متوالی تصویر شده است.

البته همان گونه که پیش از این هم در معرفی عناصر متنوع و متعدد بیانی فیلم اشاره شد، عواملی چون قاب گیری یا کادربندی تصویر، نورپردازی، رنگ، زاویه، اندازه (بزرگ نمایی) نما، ابعاد اشیا و اجسام، پرسپکتیو و عمق، دکور و لباس و ... به ویژه صدا می توانند در بیان استعاری فیلم نقش مهم و بسزایی داشته باشند. حتی می توان استعاره را در یک نما، بدون یاری از مونتاژ، بیان کرد...؛ زیرا در شیوه های متعارف و متداول فیلم سازی، تدوین، بالاترین نقش را در خلق استعاره داشته و دارد».(۱)

جانتی لوئیس (۱۳۸۱)، در کتاب شناخت سینما این گونه بیان می کند:

تدوین فقط گونه ای از مجاز سینمایی است و الزاماً مهم ترین آنها هم نیست. درحالی که روشن است که سینما نمی تواند از همه شگردهای ادبیات سود برد، ولی بخش عمده ای از آنها در سینما قابل استفاده است. افزون بر این، سینما، بیش و کم، می تواند از تمامی شیوه های بیانی نقاشی، عکاسی، موسیقی، بیشتر شیوه های تئاتری، و به میزان قابل توجهی از هنر رقص، بهره جوید. به راستی که شمار بسیار زیادی از تکنیک های گوناگون سینمایی را می توان برشمرد که هیچ گونه معادل ادبی ندارند. (۲)

ص: ۱۲۴

---

۱- همان، صص۹۳ و ۱۰۰، به نقل از: شناخت سینما، ص ۱۶۱.

۲- همان.

### ه_) تشبیه در سینما

«هم در استعاره و هم در تشبیه، فیلم ساز، شاعر و یا نویسنده دو چیز را با هم مقایسه می کنند؛ با این تفاوت که در استعاره، مقایسه به صورت ضمنی و مخفی تری انجام می گیرد تا تشبیه؛ یعنی در تشبیه، مقایسه، صریح تر و آشکارتر است و در نوع ادبی آن نیز ادات تشبیه استفاده می شود.

اما در فیلم، تشخیصِ تشبیه از استعاره کار دشواری است؛ زیرا همان طور که قبلاً- نیز گفته شد، در فیلم، ادات تشبیه وجود ندارد، لیکن با استفاده از تأکید می توان تا حدودی تشبیه را از استعاره در فیلم تمیز داد.

مثلاً ممکن است دوربین، زنی را با لباس های گران قیمت نشان دهد که در یک آپارتمان شیک قدم می زند و نمای دیگر، یک گربه اصیل ایرانی را نشان دهد که در قسمت دیگری از همان اتاق، مانند زن، عقب و جلو می رود و نمای سوم دوباره زن را نشان دهد. کنار هم گذاردن این نماها یک تشبیه سینمایی است. مقایسه زن با گربه نمایانگر این مطلب است که آنها از برخی جهات شبیه یکدیگرند، نه اینکه هر دو کاملاً شبیه همند.

... همان طور که پیش از این نیز گفته شد، تشبیه می تواند از طریق غیرتدوینی نیز بیان شود. فرضاً در مثال گربه و زن با لباس های فاخر، زن می تواند گربه را در حال نوازش در بغل داشته باشد که البته در این حالت، فقط در یک نما، تشبیه صورت گرفته است که در این مورد ویژه، به دلیل رابطه عینی، نه تفکیک شده دو سویه تشبیه، بیان، شکلی واقع گرایانه به خود می گیرد، اما به لحاظ استفاده از زبان رمز و مجاز، در مقایسه با استفاده از تدوین، از نیروی تداعی کننده ضعیفی برخوردار است.

تشبیه سینمایی همچون تشبیه ادبی، وسیله ای برای اظهار نظر و یا موضع گیری هنرمند درباره یک شخصیت یا یک وضعیت است. همچنین تشبیه می تواند به

ص: ۱۲۵

بیننـده کمک کنـد تا خصوصـیات ویژه ای را در فردی کشف کند که قبلًا توجهی به آن نشده است. مثلاً در فیلم ... «توفان بر فراز آسیا» (نسل چنگیز خان) (۱۹۲۸م.)، اثر پودوفکین، در صـحنه جدال تن به تن مرد مغول با افسر اشغال گر انگلیسی، تنگ آب حـاوی مـاهی می شـکند. نمـای جـان کنـدن ماهی بر کف اتاق به نمای تقلای چوپان مغول پیونـد می شود که در شـرف کشته شدن است». (۱)

### و) تشخیص در سینما

«تشـخیص، صـنعتی بدیعی است که بین ادبیات و فیلم مشترک است و به عنوان نوعی اسـتعاره نیز به کار می رود که با استفاده از آن، عناصر بی جان، بی روح و یا انتزاعی، شکلی انسانی، حیوانی و یا جاندار به خود می گیرند؛ به این معنا که هنرمند برای اشـیای غیر ذی روح، خصوصـیات انسانی تصور می کند و صفات یا اعمالی و یا احساساتی که ویژه انسان است، به آنها نسبت می دهد و به این وسیله، به آنها حس و حرکت می بخشد.

یکی دیگر از صـنایع بدیعی که فیلم ساز گاهی از آن اسـتفاده می کند، تجسم شخصیت است. ... هنگامی که هنرمند از تجسم شخصیت استفاده می کند، انتظار دارد که مخاطب، آن شیء یا فکر و عقیده را با انسان و یا حداقل با خصوصیتی انسانی، یکی پندارد. اما در فیلم از شیوه تشخیص، در مقایسه با ادبیات، خیلی کم استفاده می شود.

... فایـده تجسم شخصـیت برای نویسـنده، شـاعر و فیلم سـاز در آن است که می توانـد یگـانگی چشم گیر و غیرعادی انسان و غیرانسان را نشان دهد. اما در مقوله تشخیص، جنبه دیگری نیز وجود دارد که با آنچه گفته شد، تفاوت دارد؛ یعنی اگر هنرمند با استفاده از تشخیص، صفات انسانی را به اشیا،



---

۱- همان، صص ۱۰۲ و ۱۰۳.

موجودات بی جان و یا طبیعت می دهد، در شیوه مورد نظر ما، اصطلاح ویژه ای برای توضیح آن در هنر به کار نرفته است. از اشیا به عنوان جای گزین شخصیت و یا به صورتی انتزاعی، تداعی کننده او استفاده می شود؛ چیزی که گاهی به سختی می توان «نماد» آن شخصیت به شمار آورد. به عبارتی، آن شیء خاص به صورت وسیله ای یا لازمه ای برای تجسم شخصیت معینی درمی آید. مثلاً در سینما، ترکیبی از کلاه سیلندر، عصا، شلوار گشاد و پوتین فرسوده کج و معوج، یادآور شخصیت چارلی چاپلین است. لباس، هفت تیر و اسب گاوچرانان فیلم های وسترن نیز کلیشه های ثابتی در تداعی های این قبیل اشخاصند. گاهی کار و حرفه شخصیت های معین به صورت صفتی کامل کننده در ساختن «تصویر» آنها درآمده است، از جمله کمان برای آرش (آرش کمانگیر)؛ آهنگری و پتک برای کاوه (کاوه آهنگر) ... . در واقع، تجسم شخصیت با استفاده از تصویر اشیای مربوط به او و یا صفات مادی خاص وی صورت می گیرد». (۱)

### ز) نماد در سینما

«از دیگر صنایع بدیعی مشترک بین فیلم و ادبیات، نماد یا «سمبول» است که از واژه یونانی «Sumbolon» به معنی نشان تعیین هویت گرفته شده. در زبان لاتین نیز واژه «Symbolon» به معنی علامت آمده است.

نماد را عموماً چیزی می دانند که (درحالی که فی نفسه وجود دارد) از راه تداعی یا شباهت، نمایانگر چیزی دیگر می باشد. در این مورد، غالباً یک چیز عینی برای نمایاندن چیزی غیر مادی به کار می رود. برای مثال، یک پرچم می تواند نماینده یک کشور، مردمش و آرمان های آنان باشد. در عمل، یک



---

۱- همان، صص۱۰۴ _ ۱۰۶.

نماد غالباً یک استعاره هم هست و بالعکس؛ زیرا هر دو تکنیک حاکی از مقایسه یا تشبیه میان دو (یا شمار بیشتری) از چیزهای عملاً ناهمانند هستند. به طور کلی، یک استعاره با ناهمانندی هایش بر ما اثر می گذارد؛ زیرا دو چیزی را به هم می چسباند که به طور متعارف، ربطی به هم ندارند، ولی نماد همانندی ها را برجسته می سازد... هر دو این تکنیک تشبیهی، به فیلم ساز کمک می کنند تا به ایده های انتزاعی و عام بپردازد.

یکی از ویژگی های نماد این است که هیچ وقت کاملاً نمی تواند اختیاری باشد، اما نماد دلالت پذیر است؛ زیرا شکل اولیه پیوند طبیعی میان دال و مدلول وجود دارد. مثلاً ترازو نماد عدالت است و به جای ترازو نمی توان هیچ نماد دیگری مثلاً ارابه را جای گزین کرد. از این دیدگاه، نماد را تنها باید در مورد چیزهایی که با تعبیرشان، از نظر مفهوم، مشابه یا هم ریشه اند، به کار برد. چیزهایی که به صورت نقش و مظهرند، نظیر صلیب که نماد مسیحیت است، پیکره مسیح به مثابه نماد شفقت، داس و چکش به مثابه نماد کمونیسم، و در حیطه زبان، واژه هایی که بر مبنای تقلید از اصوات طبیعت ساخته شده اند، نظیر شُرشُر برای آب و خُرخُر برای خواب و ... نظایر آنها.

... نماد نیز چون علامت و یا نشانه به جای چیزی قرار می گیرد، ولی از یک لحاظ با این دو متفاوت است؛ به این معنی که نه تنها بسیار قوی تر، بلکه به مراتب گویاتر است. نشانه احساسی را برنمی انگیزد، ولی نماد دقیقاً چنین کاری را انجام می دهد.

نماد غالباً معنی ثابتی ندارد و ممکن است دارای معانی متعددی باشد. اصلاً نماد چیزی واقعی است که قابل دیدن، شنیدن و یا لمس کردن است؛ مثلاً نماد می تواند در یک فیلم، نهنگ باشد، مثل فیلم «موبی دیک» (۱۹۵۶م) به کارگردانی جان هوستون و پیش از آن، در داستان «هرمان ملویل» به عنوان

نماد از نهنگ سفید استفاده شده است. در فیلم «اکتبر»، اثر «آیزنشتاین»، ظروف بلوری، جام های کریستال و چلچراغ ها، نماد اشرافیت و بورژوازی است. ... در فیلم، نماد به همان صورتی که در ادبیات به کار می رود، مورد استفاده قرار می گیرد به این معنی که کمی ابهام آمیز و شدیداً القاکننده است.

... اغلب در فیلم، یک شخصیت اصلی یا فرعی به عنوان نماد مورد استفاده قرار می گیرد (مثلًا گورکن می تواند نماد مرگ باشد). در فیلم نیز مثل ادبیات، معمولاً این شخصیت به طور خیلی آشکار به عنوان نماد، قابل تشخیص نیست، بلکه توأم با ابهام است و خصوصیات وی به جای اینکه فردی باشد، بیشتر جنبه رمزی و نمونه وار دارد. ... نماد در فیلم و ادبیات گاهی ساده، اما اغلب پیچیده است و این بستگی به نوع و درک معنایی دارد که هنرمند درصدد القای آن است، ولی آنچه روشن است، این حقیقت است که درک یک نماد مستلزم شرکت فعال تماشاگر در حوادثی است که موجب به وجود آمدن آن می شود». (۱)

## ح) تمثیل در سینما

«تازه ترین شکل نماد، تمثیل است. یک حکایت تمثیلی، داستانی است که در لفافه آن، حکایت دیگری (یا مفاهیم متفاوتی) نهفته است. اغلب شخصیت ها و رویدادهایی که در داستان شکل می گیرند، معمولاً با یکایک شخصیت ها و رویدادهای زمانی و مکانی دیگر رابطه متقابل دارند. به ساده ترین بیان: تمثیل عبارت است از ارائه مطلبی یا چیزی به وسیله چیز دیگر.

در فیلم فرانسوی «زد» ساخته کوستا گاوراس، از شیوه تمثیل استفاده شده است: یک رهبر صلح جو برای سخنرانی به یکی از کشورهای اروپایی (که



---

۱- همان، صص ۱۰۶ _ ۱۰۹.

نام آن برده نمی شود) می رود و طی اقامت خود در آن کشور ترور می شود. تحقیقات بعدی نشان می دهد که این توطئه به وسیله رهبران نظامی کشور مورد نظر انجام گرفته است؛ با وجود آنکه در فیلم، از هیچ کشور یا شخص خاصی اسم برده نمی شود، ولی (با توجه به شرایط سال تولید فیلم _ ۱۹۶۸م.) می توان رویدادهای فیلم را با وقایع سیاسی یونان، اسپانیا، چک اسلواکی، ویتنام و امریکا ربط داد.

... چه در تمثیل ادبی و چه سینمایی، اسامی شخصیت ها نشان دهنده خصوصیات اخلاقی قهرمانان داستان است. هنگامی که نویسنده یا فیلم ساز از تمثیل به عنوان یک شکل استفاده می کند، معمولاً بین آنچه به ظاهر می گوید و حقیقت موضوع، مغایرت وجود دارد. هنرمند برای القای بیشتر این مفهوم به خواننده یا تماشاگر، می کوشد تا به منظور نوآوری یا تأکید مبالغه کند یا از اهمیت آن بکاهد.

کاربرد تمثیلی زبان در ادبیات، وسیله ای در دست نویسنده است تا به کمک آن بتواند حقایق را بیان کند و این کار از عهده زبان محاوره ای و روزمره خارج است. البته همین مطلب عیناً در مورد کاربرد زبان تمثیلی «تصویرها و صداها» نیز صدق می کند. تمثیل فقط وسیله ای برای دیدن دنیا به طرزی تکان دهنده و تازه نیست، بلکه می تواند احساسات را برانگیزد، ذهنیت را تحریک کند و به بیان، غنا بخشد. زبان تمثیلی به علت برخورداری از وضوح، غنا و ایجاز، می تواند یکی از اجزای اساسی و جدایی ناپذیر روایت در فیلم و ادبیات باشد». (۱)

با توجه به آنچه گفته شد، برای ارائه و تبیین بسیاری از مفاهیم، حقایق و واقعیت های دینی را که در جهان خارج دارای مصداق و عینیتند، از قبیل



---

۱- همان، صص ۱۰۹ و ۱۱۰.

بسـیاری اعتقادها، ارزش ها، احکام، آداب و اخلاق اسلامی (توحید، عدل، امامت، معاد، ایثار، محبت به اولیای خدا و والدین، آداب و مناسـک دینی، جهـاد در راه خـدا، وفـاداری، توکل، توسل و ...) و مفاهیم، حقایق و واقعیت های دینی که بیشتر جنبه ماورایی و شهودی دارند و به راحتی قابل درک و توصیف نیستند (شیطان، جهنم، بهشت و ...) در قالب فیلم مستند می توان از ذهنیت، ایمـاژ، خلاـقیت هنری، تفسـیر واقعیت، امکانـات بیانی و صـنعت معانی بیان بهره جست. در ادامه بحث، به چهار نمونه فیلم مستند به عنوان مصداق های موفق در این زمینه خواهیم پرداخت.

ص: ۱۳۱

## فصل چهارم: بررسی برخی نمونه فیلم های مستند موفق در ارائه و تبیین مفاهیم دینی

### ۱. بررسی و تحلیل فیلم مستند «یا ضامن آهو»

#### اشاره

محصول: رادیو تلویزیون ملی ایران

مدت: ۱۴ دقیقه

کارگردان: پرویز کیمیاوی

تدوین: م. بارانی نژاد

قطع فیلم: ۱۶ میلی متری (رنگی)

سال ساخت: ۱۳۴۹

#### الف) روند روایتی فیلم برای ارائه مفهوم

فیلم، با دیدن نمایی بسته از یک پنجره فولادی شروع می شود که در حرم های ائمه اطهار: برای حاجت خواهی گرفتاران ساخته شده است و دستانی که بر این پنجره های مشبک فلزی تکه پارچه ای را کنار دیگر تکه پارچه های گره خورده، گره می زند. سپس با صدایی از بال زدن و پریدن یک کبوتر (اشاره به پرواز پرنده دل نیازمندان)، تصویر به نمای بازتر آن پیوند می خورد. آن گاه پنجره ای را می بینیم که مملو از تکه پارچه هایی است که به

ص: ۱۳۲

این پنجره گره زده شده اند. چیزی که در ابتدای فیلم در ذهن مخاطب آشنا به این فرهنگ و آیین ایجاد می شود، چیزی غیر از مفهوم نیاز و طلب حاجت از درگاه کریمان اهل بیت: نیست. با این دو نما، فیلم ساز این پرسش را به ذهن مخاطب می آورد که اینجا کجاست؟

تصاویر بعدی به این پرسش اجمالاً پاسخ می دهند که اینجا مکانی مقدس و محترم است که خادمان در حال غبارروبی و جارو کردن صحن آن هستند. تصویر بعد با نشان دادن گنبد طلایی آن در گوشه سمت راست و بالای تصویر ادامه می یابد که پس از لحظه ای، زائری می آید و این درگاه را می بوسد و وارد می شود. این تصویر به زیبایی، معرفی کننده صادق و ساده از مکانی است که شایسته احترام و تکریم است. در این هنگام، صدای کسی را می شنویم که در اشعاری زیبا و دل نشین، به این مطلب اشاره می کند:

شاه خراسان، جلوه ایزد نما، دارد رضا

قبّه زرین و ایوانِ طلا دارد رضا

زائر کیهانِ رویش، جنت المأوی کند

جنّتی دارد که فردوسِ خدا دارد رضا

کارگردان با تلفیقی ساده و خلاقانه از تصویر و صدایی واقعی به خوبی، مکان خود را معرفی می کند. سپس نماهایی از این خادمان که به مدح امام رضا۷ گوش می دهند و تصاویری از مداح و گنبد طلا، این مکان را به صورت عینی معرفی می کند که اینجا بارگاه امام هشتم، حضرت علی بن موسی الرضا۷ است. کارگردان با قرار دادن چند تصویر ساده از پنجره فولاد (نمادی آشنا از حاجت و نیاز برای مخاطب ایرانی) به همراه صدای بال کبوتر و تصویر خادمان همراه با نوایی سنتی در مدح امام رضا۷، استعاره ای به مفهوم نیاز از درگاه بی نیازان ایجاد کرده و به خوبی توانسته است علاوه بر معرفی مکان، موضوعی را که قرار است در طول فیلم به آن بپردازد، به صورتی اثرگذار و مانا در ذهن، به مخاطب خود معرفی کند.

ص: ۱۳۳

خادمان با بوسیدن دسته جاروهای خود، ایستاده در صفی منظم، جاروها را دست به دست می کنند و در گوشه ای از صحن حرم، روی هم قرار می دهند. با هم گدازی نمای متوسط جاروها که به شکل مخروطی کنار هم قرار گرفته اند، به نمای یکی از طاق های گنبدی شکل داخل حرم، دوربین وارد حرم می شود (آن ورودی که اجازه عبور از آن، بعد از عرض ادب و احترام و جارو کردن آستانه حرم ــ که به شرط مطهر ساختن روح زائر قبل از ورود به این آستان اشاره است ــ امکان پذیر است). از این پس، با شنیدن صداهای زنان و مردانی که از سوز دل و نهایت درماندگی، از امام خود حاجت طلبی می کنند، بر روی تصاویر حرکتی دوربین با زاویه ای رو به بالاـ بر آینه کاری ها (تکه آینه هایی بی شمار که می تواند به خیل دل شکستگان و عشّاق اشاره داشته باشد که مخاطب را نیز در آن فضا غرق می کند) و چلچراغ های حرم و گذراندن درب های داخلی حرم یکی پس از دیگری، مخاطب را چنان تحت تأثیر روحی و عاطفی قرار می دهد که خواه ناخواه با صداها هم ذات پنداری می کند و خود را نیز در آن موقعیت می بیند. او نیز به دنبال رسیدن به این کریم و زیارت او و گره گشایی از کار خود با دوربین و صداها همراه می شود. مخاطب با قرار گرفتن در این موقعیت ذهنی و درونی، پی به بزرگی و عظمت این آستان و خوان رحمت الهی می برد و برای لحظاتی گویی فشارهای زندگی از سینه او رخت برمی بندند و به آرامشی همراه با عجز و نیاز می رسد. در اینجا کارگردان با حذف بخشی از واقعیت بیرونی (تصاویر افرادی که با امام خود درد دل می کنند) و انتخاب بخشی دیگر از آن (صدای دردمندان و نیازمندان) به مخاطب کمک می کند تا خود را جای نیازمندان حس کند و این گونه با استفاده از این خلاقیت هنری به هم ذات پنداری بهتر مخاطب در موقعیت تعریف شده کمک می کند. از طرفی

دیگر، موقعیت را نیز با بهره گیری از همین خلاقیت هنری به تصویر می کشد؛ یعنی به جای اینکه فضای داخلی حرم و جمعیت انبوه زائران و حرکت به سمت ضریح را به تصویر آورد، فقط تصاویری از دیوارها، سقف و چلچراغ های بالای سر زائران در حرم را کنار هم قرار می دهد تا موجب گمراه شدن ذهن مخاطب از معنای مورد نظر و پرداختن به حواشی زاید از حضور زائران در حرم نشود. دیگر اینکه با انتخاب زاویه رو به بالای دوربین و حرکت طبیعی و غیرمکانیکی دوربین (تکان های دوربین روی دست) این حس را به خوبی نیز توانسته است در مخاطب القا کند که گویی فردی است کوچک، نیازمند و محتاج در درگاه عظیم و بزرگواری که هر لحظه به سوی او نزدیک می شود. در انتهای این مسیر، با رسیدن دوربین به پشت در اصلی ضریح و باز شدن آن، شاهد این پناه و ملجأ دردمندان می شویم که برای لحظاتی چند، فیلم نیز به این احترام، سکوت اختیار می کند و با شنیدن صدای طبل یادآوری می کند که باید در آستان بزرگواری که پناه و دستگیرِ نیازمندان و گرفتاران است، کمال ادب و احترام را به جا آورد که چه بسا اگر از این خلاقیت کارگردانی و تدوین صدا استفاده نمی شد، چنین مفهومی به مخاطب القاء نمی شد. پس از لحظاتی، تصویری از زاویه بالا به پایین از ضریح را می بینیم که سیلِ مردم به سوی آن سرازیر شده است و به آن چنگ می زنند. گویی امام۷، آنان را به دامان خود پناه می دهد و هر کس به طریقی به دل جویی و راز و نیاز با امام خود می پردازد. شرحی از این نماها را ــ که کارگردان برای انتقال حسِ قوی تر و اثرگذارتر، از اندازه نمای بسته و صدای طبیعی محیط استفاده کرده است ــ در ادامه می آوریم:

ازدحام به هم فشرده زائران. / دستانی که به پنجره های ضریح گره می خورند./ بوسیده شدن ضریح و در طلای حرم به وسیله خردسالان،

پیرمردان و پیرزنـان./ پاهـای زائران که اشـاره به حضور همه قشـری از مردم جامعه در حرم دارد./ سه پیرزنی که دور هم حلقه زده اند و از ارادت و عشق خود به آسـتان کریمان سـخن می گویند و دل هر شـیعه و گرفتاری را که روزی سـر بر این آسـتان نهاده یا آرزوی آن را داشـته است، می سوزانـد و عشق به اهل بیت را در دل شـعله ور می کند (نیز این صداها به خوبی ضـبط شـده انـد)./ کسـانی که در حـال ذکر و دعـا هسـتند و همچون شـمع هـایی که نشان داده می شود، در حال آب شـدن هسـتند (اسـتعاره سـینمایی). در ادامه، با پیوند خوردن تصویر شـمعی که خم می شود، به نمایی از یک روحانیِ در حال رکوع (تمثیل سینمایی)، به خوبی این مفهوم را بیان می کنـد که علاوه بر سوختن در عشق و ارادت و توسل به این بزرگوار باید ساییدن سـر بر خاک بنـدگی و تعظیم در برابر خداوند را نیز از یاد نبرد؛ زیرا این دو به هم گره خورده اند، همان گونه که گرفتاران به این خوان و آسـتان کریمان او گره خورده اند. با شنیدن صدای «الله اکبر» از سوی مکبر، کارگردان این مفهوم را در ذهن مخاطب کامل می کند که خداوند بزرگ تر از هر آن چیزی است که می پندارید؛ حتی بزرگ تر از آسـتان امامان و فرسـتادگانش در زمین.

در ادامه، برای تأکید این معنا، نماهایی از نمازگزارانی را می بینیم که چندی پیش، زائر یار بودند و حال، مشـغول نماز و راز و نیـاز با پروردگار خودنـد. پس از آن، تصاویری می آینـد از انسان های پیر و ناتوان و توانا و بزرگ و کوچک و زن و مرد که نه تنها زائر و حاجت خواه ائمه بوده اند، بلکه سعی در زنده نگه داشتن راه و تعظیم یادشان نیز داشته اند.

کارگردان با آوردن تصاویری از شـرکت زائران در مراسم عزاداری برای امام حسین۷ و کربلا بعـد از ادای نماز و راز و نیاز با خداوند، به دو اصل توحید و امامت اشاره می کند که مخاطب بنا به ذهنیت و اعتقاد خود می تواند

برداشت هـایی مثبت از این تصاویر داشته باشـد. سـپس با اتمام مراسم سوگواری و گریه بر اباعبـدالله۷، سـکوت سراسر فیلم و جمعیت را فرا می گیرد (حذف صدای محیط به جهت تأکید و توجه بیشتر مخاطب به آنچه می بیند). تصاویری از مردم را می بینیم که گویی به انتظار نشسـته انـد تا بالاخره پاسـخ این همه راز و نیاز با امام و خـدای خود را دریافت کننـد. ناگهان صـدای نقاره های حرم از میان گلدسـته ها بلنـد می شود و شوری در دل آنها به پا می کند. گویی لحظه برات پس از یک روز سـر بر آسـتان دوست نهادن و نیاز به درگاه بی نیاز فرا رسـیده است؛ صـدایی که گویی از آسـمان می آید و آرامشـی عجیب در دل ایجاد می کند؛ آرامشـی که مخاطب نیز پس از این همراهی با فیلم به آن می رسد و آن را احساس می کند. فیلم با نشان دادن نقّاره زن ها و گلدسـته های حرم و گنبد طلایی آن، چون نگینی در شـهر مشـهد و نورافشانی خورشـید بر این شـهر و زائران و تصویری از خورشـید که از پشت کوه می تابـد (اشـاره به گسترده بودن رحمت الهی و بزرگی و عظمت آسـتان امامان به ویژه امام رضا۷ در دستگیری از نیازمندان) به پایان می رسد.

### ب) کلیات محتوایی فیلم

این فیلم را در پنج بخش می توان خلاصه کرد:

۱. بخش اول فیلم که با تصاویری از پنجره مشـبّک فولادی در حرم امام رضـا۷ و دسـتانی که گره بر این پنجره می زنند، آغاز می شود نمادی است از نیاز و حاجت خواهی خیل گرفتاران و درمانـدگانی که به دامن اهل بیت: پناه می آورنـد. پس ذهنیتی اجمالی را در مخاطب ایجاد می کنند.

۲. بخش دوم فیلم با ورود به آسـتان این درگاه بی نیاز (ابتدا نماهای بیرونی و سـپس داخلی) و همراهی صداهایی از گرفتاران و نیازمندان با تصاویر داخلی، به عظمت و شکوه این درگاه و گواه بر گرفتاری و نهایت

ص: ۱۳۷

نیـاز مردم به این آسـتانه و حتی مخـاطب به سـبب هم ذات پنـداری بـا آنـان اشاره می کنـد. آن گاه مخاطب را با گرفتاران به حرکت برای رسیدن به وصالی که دوای درد دردمندان است، همراه می سازد.

۳. بخش سوم فیلم به نشـان دادن وصال دردمنـدان با امام خویش اختصاص دارد؛ امامی که بایـد دست به دامان او دراز کرد و از گرفتاری ها به او پناه برد. فیلم با دیدن همه اقشار یک جامعه که به گرد این امام حلقه زده اند و برای رسیدن به این آستان، رنج و مشقت سفر را به جان خریده اند، به این مطلب اشاره می کند.

۴. بخش چهارم فیلم به مفهومی کامل تر از این نیاز به درگاه کریمان اشاره می کند که همان نیاز و خضوع در برابر پروردگار و اعتقاد به توحید است. کارگردان با به اوج رساندن راز و نیاز گرفتاران در آستان دوست، تصویر را به دو شمع پیوند می زند که یکی برای دیگری خم شـده است و سر به پای او می نهد. بلافاصـله کارگردان با پیوند این تصویر به نمایی از نمازگزاران در حال رکوع که به درگاه خداوند خضوع کرده اند، مخاطب را از این نیاز به دامان اهل بیت: به دامان و خوان بی کران الهی وصـل می کنـد. وی با این پیونـد تصویری، این دو مفهوم را در طول و امتـداد هم قرار می دهـد که حاجت خواهی و توسل به ائمه: همراه با سر تعظیم فرو آوردن در برابر پروردگار و اعتقاد به توحیـد و خـداپرستی نیز می بایست همراه باشـد. در قسـمت هـایی دیگر بـا نشـان دادن تصـاویری از عزاداری کردن مردم برای امـام خـود، بـه این مطلب اشـاره می کنـد که فقـط حـاجت خواسـتن نیست که آنها را به این درگاه کشانـده است، بلکه اینان با پیروی کردن از احکام دین و همراهی کردن امام خود در عزا و زنده نگه داشتن یاد او و پاس داشتن مقام امامت، می کوشند وظیفه دینی خود را نیز ادا کنند. از طرفی، همچنان در

انتظار گرفتن پاسخ از این درگاه کریمان و خدای خود هستند تا اینکه وقت آن فرا رسد.

۵. در بخش پنجم فیلم با به صدا در آمدن نقّاره ها و طبل های حرم از میان گلدسته ها که یادآور ساعات تحویل و دگرگونی معنوی و اتفاقی مبارک است (نماد سینمایی)، این ذهنیت را در مخاطب القا می کند که وقت گرفتن حاجت ها و استجابت دعاست. در انتهای فیلم، گنبد و گلدسته حرم را می بینیم که در افق آن، خورشید نورافشانی می کند و شهر را در نور خود غرق می سازد.

## ۲. بررسی و تحلیل فیلم مستند «نخل عزا»

### اشاره

محصول: ایران (شبکه دوم صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، گروه اقتصاد)

مدت: ۳۵ دقیقه

طرح، کارگردانی و تدوین: احمد ضابطی جهرمی

گفتار متن: معصومه عصام

قطع فیلم: ۱۶ میلی متری (رنگی)

سال ساخت: ۱۳۶۷

### الف) روند روایتی فیلم برای ارائه مفهوم

فیلم با تصاویری هوایی و حرکت دوربین بر فراز منطقه ای وسیع و مملو از درختان نخل (با ضرب های طبل و مارش، که خبر از یک کارزار می دهد و شور و دل شورگی را به مخاطب القا می کند) آغاز می شود. اینجا اولین پرسش به ذهن می آید که این تصاویر از نخلستان و طبل برای چیست؟ پس از ثانیه هایی، با حک شدن نام فیلم (نخل عزا) بر تصویر، علت آن ذهنیت القا

شـده با صـدای طبل و تصویر درختان نخل در ابتـدایِ فیلم، اجمالاً تفسـیر می شود. پس از ثانیه هایی چند از ادامه فیلم، گفتار متـن، هـدف فیلم ساز از این فیلم را بیـان می کنـد: «این فیلم، تصـویری است از مراسم آیینی در بزرگـداشت قیـام حسـین۷ و یـارانش که بازتـابی از عـاشورای جهرم است.» بـا اتمـام این گفتـار، موسـیقی حـال و هوایی تازه به خود می گیرد که برای هر ایرانی، یادآور ناله ها و عزاداری ها و مراسم هایی است که بارها شـنیده یا تجربه کرده است و گویی فیلم از همان ابتدا در این عزا، نوحه سر می دهد.

بر روی این موسـیقی، تصاویری دیگر از نخلسـتان ها و بافت شـهری جهرم را نیز می بینیم که این شهر برای ما از نظر جغرافیای طبیعی و مذهبی ــ با نشان دادن بناهای تاریخی از مساجد و امام زاده ها ــ بیشتر معرفی می شود.

با حرکت افقی دوربین روی دو نخل سـرسبز در نمای متوسط و حرکت رو به بالای دوربین بر تنه نخلی که بلنـدتر از این نخل هاست، در نمایی نزدیک بر سـر نخل توقف می کنند. موسیقی نیز به مرورِ حرکت رو به بالای دوربین، خاموش می شود و هم زمان با آن، گوینده این جملات را بیان می کند:

کشته عشقم و آن نیست که در شهر کسی نخل تابوت مرا بیند و شیون نکند

با هم گداز شدن تصویر به گنبد یکی از امام زادگانِ شهرستان جهرم و مشخص بودن تک نخلی در عمق تصویر (صدای طبل دوباره نواخته می شود). هم گدازی مجدد آن به نمایی بسـته از پرچم عزاداری امام حسـین۷ که نور خورشـید نیز در پشت آن پرتوافکنی می کند،(۱) به این مطلب

ص: ۱۴۰

---

۱- شـدت نور، ذهن مخـاطب را بـا توجه به بـافت اجتمـاعی در ایران و آشـنایی بـا این واقعه، به گرمای روز عاشورا و بزرگی عظمت وجودی این بزرگواران که همیشه بر عاشقان خود پرتو محبت و لطف خود را گسترانده اند، منتقل می کند.

اشاره می کند که گویی سرنوشت نخل با این امام و عزای او گره خورده است. سپس با صدای سنجِ دسته های عزا، این پرچم به گردش درمی آید که به کمک موسیقی و صدای عزاداران که سه بار «یا حسین» می گویند و تصویری از زاویه پایین به بالا نسبت به مردی که سنج ها را به صدا درمی آورد ــ با این نما، سنگینی و فشار این درد، بر مخاطب بیشتر احساس می شود ــ به آغاز عزا و مراسم آیینی اشاره می کند.

در ادامه، با نمایی متوسط از نخلی که مردی در بالای آن، مشغول بریدن شاخه های آن است، روبه رو می شویم که گوینده، این جملات را بیان می کند:

نخلم من،

ستبر و نجیبم من،

کهن فسانه اعصار،

داستان دردم من،

نخلم من.

همچنان بر روی این تصاویر، صدای تکان دهنده سنجِ عزا تکرار می شود و همچنان شاخه های نخل، بریده و به زیر انداخته می شود؛ درحالی که گفتار از زبان حال نخل بیان می شود و همراهی آن با تصاویر بریدن نخل، حس معانی نهفته در گفتار شدت می یابد و مخاطب ناگزیر از هم ذات پنداری است و با ذهنیت مستندساز همراه می شود.

دوباره با دیدن همان نمای مرد سنج زن، تصویر نخل را از نمایی نزدیک تر می بینیم که شاخه هایش همچنان بریده شده است و از زبان حالش می شنویم که:

نخلم من،

شعر و شورم من،

شاهد حماسه یارم من.

سپس تصاویری می بینیم که عده ای مشغول درست کردن تابوت و کُتلی با شاخ و برگ نخل هستند. در عمق تصویر، نمایی از مسجد یا یک امام زاده نیز دیده می شود که گویی انبوهی از نخل ها آن را دربرگرفته اند. صدای عزاداران نیز شنیده می شود که می گویند: «فریاد هل مِن ناصرت حسین جان، لبیک لبیک»؛ به این مضمون که فریادِ «کیست مرا یاری کند را ما جواب می دهیم که همانا به یاری ات آمده ایم ای امام حسین7 و ما را در شمار یارانت قبول کن.» بدین ترتیب، کارگردان علاوه بر معرفی مراسم با استفاده از تکنیک تجسم بخشی (تشخیص) که قبلاً بیان شد، شخصیت نخلی را معرفی می کند که در راه برپایی مراسم عزای حسینی پا به پای عزاداران بوده است، حتی با قربانی کردن خود. علاوه بر این، نخل همیشه در عزای امام حاضر بوده و همراهی صبور بوده از کربلا تاکنون که این مضمون هم در گفتار و هم در تصاویر بیان می شود. از جمله روش های دیگرِ بیانی کارگردان برای ارائه این مفاهیم، موارد زیر را می توان برشمرد:

۱. تدوین موازی با تصاویر ساخت تابوتی از شاخ و برگ نخل و عزاداران و سینه زنان و خروسی (قربانی) در میان شاخه های نخل بریده شده که در حال تماشای بریدن شاخه های نخل است که رفته رفته هرچه بیشتر به بریده شدن تمامی شاخه های نخل و قطع کردن تنه نخل با تبر نزدیک می شویم، برای انتقال عظمت و شدت عزا ریتم تصاویر، سریع تر و تصاویر، حسّی تر می شوند.

۲. هماهنگی زیبا و اثرگذار در چینش تصاویر بیان شده در تدوین موازی یاد شده (و استفاده درست و مناسب از صدای تبر و سنج و طبل و عزاداران و زنجیرزنان و «یا حسین»گویان) و در نهایت، بریدن تنه نخل، ذهن مخاطب را به درک بهتری از ستم و داغی می رساند که بر اهل کربلا، به سبب کشته

شـدن امام و یارانش، وارد شـد، آن هم به دلیل هم ذات پنـداری که مخاطب نسـبت به نخل پیـدا کرده و احساس دردی که با ضربات تبر و زنجیرزنان و سنج زن و سینه زنان تلفیق شده است.

۳. با نشان دادن نخل در بیشتر نماهایی که از عزاداران و سـینه زنان گرفته شـده است (به وسـیله نماهای رو به بالا و تغییر زاویه دیـد) و نقـل گفتـاری تـاریخی در فیلم که به حضور نخل در صـحرای کربلا و تابوت ساختن از آن برای شـهدای کربلا اشاره دارد، کـارگردان می کوشـد این مطلب را القـا کنـد که نخـل تـاکنون نیز همواره در کنـار عزاداران بوده است. نخل همیشه به عنـوان عزادار و شاهـد و گـواهی بر خیـل عزاداران شهرسـتان جهرم ــ حـتی وقـتی که قربـانی می شـود ــ همچون یـاران امـام حسین۷، وفادار بوده و مانده و خود را نخل ماتم و عزا نامیده است.

۴. با قطع تصویری از تنه نخل به علم اسـتوانه ای شـکل پارچه ای که استفاده مرسومی در مراسم و کاروان های عزاداری دارد، نخل را به علم و پرچمی که نماد عاشوراست، تشبیه می کند. (۱)

۵. با بریـده شـدن تنه نخل و واژگون شـدن آن، و نشان دادن بلنـد شـدن تابوت ها و کُتل های ساخته شـده از زمین، به قربانی شدن نخل برای برپایی کاروان های عزاداری اشاره صریح تری می کند.

تا اینجا کارگردان تلاش داشت پیشینه عزاداری سنتی در شهرستان جهرم و فضای کلی مراسم آیینی عزاداری و نقش و حضور نخل را در شکل گیری این مراسم معرفی کند و توانست از نخل، شخصیتی متفاوت را در ذهن مخاطب بازسازی کند. این کار چیزی نیست جز بازسازی خلّاق واقعیت و



---

۱- این تکنیک سینمایی نوعی تدوین گرافیکی است بر اساس تشابه شکل ترکیب بندی دو نما.

بازنمایی امری واقع به کمک قوه خیال برای بیان مفهوم و حقیقتی بسیار سفارش شده در دین.

از اینجا به بعد، کارگردان بیشتر برای معرفی و شناساندن مراسم آیینی عزاداری اباعبدالله۷ در شهرستان جهرم تلاش می کند. رویکرد انتخابی او، بیانِ عظمت حادثه کربلا ـ و قتل عام خاندان اهل بیت: با نشان دادن تصاویری از کاروان طولانی کُتل و تابوت هایی از شاخ و برگ نخل، کاروان اسب های تزیین شده و لشکریان نمادین دشمن با شمشیرهای برهنه و شیهه اسب هایشان، کاروان شتران، حضور کودکان معصوم و خردسال و نوزادان در گهواره (به یاد علی اصغر۷) در کنار زن و مرد پیر و جوانِ عزادارِ سینه زن و زنجیرزن، عَلَم و پرچم گردانی و... است.

در این بخش، کارگردان با انتخاب زاویه دوربین، اندازه نماها، شیوه حرکت دوربین، نشان دادن لحظه های ناب و ریتمی کاملاً ـ حسی در تدوین، به خوبی توانسته است فضای حاکم بر عزاداری و دسته های عزا را از طرفی تصویر کند که عشق و شور و داغ بر دل دارند و از طرف دیگر نفرت و کینه به دشمنان سرتا پا جهلِ صف کشیده در برابر امام۷. آن گاه با درک سختی اسارت و ظلم وارد شده بر اهل بیت:، این مفاهیم را که ریشه زنده نگه داشتن نهضت عاشوراست، در مخاطب زنده کند. ناگفته نماند که در بیشتر این تصاویر، نخل خرما همچنان حضور خود را اعلام می دارد تا در بخش بعد، تصویری نمادین به عنوان نخل عزا از آن بر جای بماند.

در نهایت، با به اوج رساندن روایتِ در این بخش که همان به آتش کشیدن خیمه اباعبدالله و اسیری اهل بیت ایشان است، با نشان دادن تصویر تکه ای از خیمه شعله ور در آسمان شب که هم گدازی می شود به نمایی بسته

از پرچمی سیاه، در حال گرداندن در زمینه آبی آسمان، به ادامه یافتن و زنده ماندن نهضت عاشورا اشاره می کند. گفتار متن نیز بر این نکته تأکید می کند:

خیمه و خِرگه او سوخت، ولی

شعله آتش عشقش به جهان ماند، اَبَد

کارگردان در ادامه فیلم، به تأکید بیشتر بر دوام نهضت عاشورا می پردازد:

۱. تصویر قربانی شدن خروسی که در ابتدای فیلم، شاهد قطع شدن نخل و قربانی شدن آن بود، خود نیز بر تنه نخل قربانی می شود. این سلسله قربانی شدن، به تداوم این آیین مقدس و بزرگداشت عاشورا در طول زمان اشاره دارد.

۲. خونی که بر خوشه های تازه رسته نخل می ریزد، نسل های بعد این درخت را برای وفادار ماندن به امامِ خود و قربانی شدن در راه نهضت عاشورا، پایدار می کند.

۳. شهید نمادینی که بر تابوت ساخته شده از نخل با کبوتری آغشته به خون حمل می شود ـ گویی کبوتر هم این پیام عاشورا را دریافته است ـ و کاروان های شتران و اسبان و اسیران، به سر و سینه زدن مردم، سر و صورت های آغشته به خون، قربانی کردن گوسفندان جلوی دسته های عزاداری، تکه تکه کردن تنه نخل بریده شده (که بر شدت این حس می افزاید) و پرچم های رنگارنگی که در میان دسته های عزاداری همچنان برافراشته اند؛ همگی از زنده نگه داشتن یاد و حقیقتی حکایت می کنند که پشت این عزاداری، خود را نشان می دهد. حقیقتی که با انعکاس نور خورشید در آیینه نصب شده در جلوی کُتل ها بهتر احساس می شود.

کارگردان در ادامه این بخش، به مراسم شام غریبان در شهرستان جهرم می پردازد که به نوعی بخش آخر این مراسم است. نخل در این مراسم به خوبی دیده می شود؛ نخلی که از یک طرف، سر به آسمان برده است و از طرفی،

دوشادوش عزاداران، همچون شمع در این غم می سوزد؛ در شبی که ماه نیز گویی سر در گریبان دارد و با عزادارانِ سر در گریبان غم فرو کرده، هم دردی می کند.

ناله های نی و مرثیه مداح با تلفیق تصاویر نخلِ بالای سر عزاداران، همچنان به عنوان شاهدی بر حماسه عاشورا و عزاداری در سوگ اباعبدالله۷ به عنوان نمادی از ماتم و عزای حسینی خودنمایی می کند. او چون شمع هایی در میان سوگواران بر زمین کوبیده شده و در حال سوختن است و به سوختن خود در این راه ادامه می دهد.

کارگردان با قطع کردن از روی تصویر دسته ای از شمع های سوزان و وصل کردن به تصویر دسته ای نخل و نمای دیگری از نخلستانی با نخل های بی سر که گویی همه قربانی این راه شده و عزادار بوده اند، فیلم را به پایان می رساند.

فیلمی که در ابتدای شروع با نخلستانی سرسبز آغاز شد، در انتهای فیلم با تصاویر نخلستانی از نخل های بی سر و خشکیده و متوقف شدن تصویر بر روی نمایی باز از این دسته نخل ها به پایان می رسد. البته در میان آنها، دو نخل با شاخ و برگ دیده می شود که آنان نیز باید خود را مهیای قربانی شدن برای مراسم کُتَل سازی کنند تا موجب زنده نگه داشتن نهضت عاشورا و استمرار دین خدا شوند؛ دینی که وظیفه دارد تا انسان را به سرمنزل مقصود برساند که همان رسیدن به حقیقت مطلق و آرمانی بشر است.

### ب) کلیات محتوایی فیلم

فیلم مستند «نخل عزا» را در چهار بخش می توان خلاصه کرد:

۱. بخش اول فیلم به معرفی بافت جغرافیایی و معماری بومی و سنتی شهرستان جهرم، می پردازد که با نخلستان های اطراف شهر و نخل های فراوان و پراکنده سطح شهر گره خورده است.

۲. بخش دوم فیلم به شخصیت پردازی برای درخت نخل و نقش آن در آغاز حرکت و شروع مراسم آیینی عزاداری اباعبدالله الحسین۷ در شهرستان جهرم می پردازد.

۳. بخش سوم فیلم به معرفی مراسم عزاداری شهرستان جهرم با رویکرد حضور و نقش درخت نخل به عنوان شاهدی بر مراسم سوگواری و عزادار و قربانی برای امام حسین۷ و یارانش می پردازد که نقطه اوج این بخش، نمایش به آتش کشیدن خیمه های اباعبدالله الحسین۷ و اسارت بردن اهل بیت امام۷ است.

۴. بخش چهارم فیلم نیز به زنده ماندن و استمرار نهضت عاشورا و عزاداری دسته ها و برگزاری مراسم شام غریبان اشاره دارد. در این بخش پایانی، درخت نخل را به عنوان نمادی از استقامت و صبر و گذشت از خویشتن و ستیز با باطل، در این جریان عاشورایی معرفی می کند که برای همیشه در اذهان و تاریخ باقی بماند.

### ج) فلسفه عاشورا و هدف این فیلم

جهاد در راه دین خدا و تلاش برای زنده نگه داشتن و تداوم بخشیدنِ این نهضت الهی، امری است مقدس و سفارش شده که از جمله مفاهیم دینی و حقایق دینی به شمار می آید.

یکی از واقعیت های دین ما که برای بیان و زنده نگه داشتنِ این حقیقت اتفاق افتاد، قیام اباعبدالله الحسین(ع) بود. قیامی در برابر حکومت کفر برای ادامه حیات دین خدا و ایجاد حکومت دینی که به شهادت امام حسین(ع) و یاران و اهل بیت: ایشان در این راه انجامید. حقایق و واقعیت های دینی، اموری هستند که حیات دین به بقا آنها بسته است و نابودی آنها به فساد و از

بین رفتن دین می انجامد. این دین برای رسیدن آدمی به حقیقت و کمال، طرح ریزی شده است و احیای مفاهیم دینی ارزش خاصی دارد و در طول تاریخ اسلام، انسان های بزرگی در این مسیر گام نهاده اند.

فرهنگ و تفکر عاشورایی و درک مفاهیم عاشورایی از جمله حقایقی هستند که یک مسلمان را در نزدیک شدن و درک حقیقتی از حقایق دین کمک می کند تا جایی که زنده نگه داشتن یاد این واقعه تاریخی به زنده نگه داشتن و ادامه حیاتِ اسلام و دین خدا ارتباطی مستقیم پیدا می کند. رهبر کبیر انقلاب فرموده اند: «محرم و صفر است که اسلام را زنده نگه داشته است». ازاین رو، ماه محرم و صفر و یادآوریِ واقعه عاشورا و پرداختن به مفاهیم بلند عاشورایی چون: ایثار، شهادت، صبر، استقامت، ستم ستیزی و ...، حقایق و مفاهیم دینی محسوب می شوند که در طول تاریخ، مسلمانان و شیعیان با برگزاری مراسم های آیینی و ذکر و ذاکری و منابر و تعزیه داری برای زنده نگه داشتن و انتقال درس ها و مفاهیم عاشورایی در میان مردم و جامعه کوشیده اند.

با پیدایش رسانه هایی چون سینما و تلویزیون و نقش اثرگذار آنها در ایجاد ارتباط و انتقال پیام به مخاطب، برنامه سازان و فیلم سازان برای رساندن حقایق عاشورایی، این رسانه را به کار گرفتند و در این زمینه گام هایی برداشتند. در این تحقیق، چون به ویژگی ها و توان مندی های فیلم مستند در انتقال مفاهیم دینی می پردازیم، یکی از فیلم های موفق در این زمینه، بررسی شد. کارگردان در این فیلم، با بهره گیری هوشمندانه از زاویه قاب، نوع حرکت دوربین و شکار لحظه های اثرگذار و تدوین و ریتم مناسب با محتوا و گویا و استفاده مناسب و به جا از صدا و همچنین استفاده از صنایع بیانی

چون تجسم (تشخیص)، تشبیه و روایت گری از زبان نخل (شخصیت دادن به درخت نخل) به خوبی توانسته است شوری قدسی و معنوی در مخاطب ایجاد کند.

## ۳. بررسی و تحلیل فیلم مستند کرونوس (Choronos)

### اشاره

محصول: امریکا

مدت: ۴۳ دقیقه

کارگردان: رون فریک(۱)

موسیقی: مایکل استرانس (۲)

فیلم نامه: کنستانتین نیکولاس(۳) و برادرش، جنویو (۴)

سال ساخت: ۱۹۸۵

در ابتدای فیلم، نام فیلم «CHRONOS» (زمان) را مشاهده می کنیم که به رنگ زرد و نارنجی است (تداعی گر رنگ خورشید) و انعکاس نور بر آن خودنمایی می کند. گویی نور خورشید بر آن تابیده است و از سویی به سوی دیگر قاب می رود.

### الف) بخش اول فیلم

در ابتدا با حرکت افقی و آرام دوربین(۵) بر پهنه دره و دشتی بِکر و سرسبز، روبه رو می شویم که ناخودآگاه، انسان را به یاد روزهای آغازین خلقت و هنگامی می اندازد که انسان هنوز پا به عرصه وجود نگذاشته بود. موسیقی



---

۱- . Ron Fricke

۲- . Michael Stearns

۳- Constantine Nicholas

۴- Genevieve

۵- Pan

چنین فضا و احساسی را منتقل می کند و لحظه ای انسان را در اندیشه خود و تنهایی فرو می برد و می پنداریم که ما کجاییم در این عالم هستی.

به ناگاه، چهره ای از یک انسان به صورت مجسمه ای سنگی چنان به تصویر قبل، برش می خورد که از آن تنهایی بیرون می آییم. (موسیقی همچنان اسرارآمیز است) انسان پا به عرصه وجود می گذارد؛ انسانی که در زمینه ای سیاه است و نیمی از صورت او نیز در تاریکی فرو رفته است و گویی به چیزی می نگرد که نیمی از چهره اش را روشن کرده و آن را از سیاهی و ظلمت خود بیرون آورده است.

منبع نور (خورشید) نمایان می شود و خورشید را از لابه لای پاره سنگ هایی عظیم می بینیم. خورشیدی که از دریچه نگاه این انسان، خدایی می کند، او را قابل پرستش می بیند؛ زیرا تاریکی او را به روشنایی مبدل ساخته است. به همین دلیل، این پاره سنگ های معروف به خرسنگی در این مکان تقدس می یابند و این مکان به جایی مقدس تبدیل می شود که به «استون هنج» واقع در جنوب انگلستان در دشت سالیسبوری معروف است. خورشید در این نما، روشنایی خود را بر این خرسنگ ها بیشتر می کند. (موسیقی هم اوج می گیرد) در نمایی دور، استون هنج را می بینیم که در میان سبزی دشت و آبی آسمان قرار گرفته و گویی جانی تازه پیدا کرده است و حرکت ابرهای بالای آن، زمان در گذر را یادآوری می کند. در نمای دیگری، این گذشت زمان به وسیله سایه ای از ابرها و خرسنگ ها دیده می شود که خورشید ایجاد کرده است تا سبب شود حرکت زمان را از حضور خورشید و بودن آن، درک کنیم که زمان بدون خورشید نمی گذرد. (موسیقی همچنان بر اوج خود می افزاید).

ص: ۱۵۰

در تصویر بعد، هرچند ابرهای سیاه می خواهند خورشید را در میان خود مخفی کنند و مانع از حرکت زمان شوند، نمی توانند (موسیقی گویی خبری با خود به همراه دارد و از شوری بزرگ سخن می گوید که همان نورافشانی و حیات بخشیدن خورشید است). در چند نمای بعد، نورافشانی و حیات بخشیدن به طبیعت را در پهنه سنگی کوه؛ دشت و دره ای که ابتدای فیلم دیده شد؛ ساحل دریا همراه با حرکت ابرها؛ کوهی ستونی شکل از سنگ در زمینه آبی آسمانِ مملو از ابرهای در حرکت و حرکت سایه ابرها بر دشت و دره می بینیم. با سریع شدن فیلم، این حرکت به خوبی احساس می شود و در نماهای دیگر نیز به خوبی گذشت زمان و واقعیت زمان را احساس می کنیم. (موسیقی با ضربه های طبل خود، شور و هیجانی نشان می دهد که گویی از این قدرت خورشید تجلیل و مباهات می کند. حتی ضرباهنگ های آن با زمان برش تصاویر هماهنگ شده است. در نهایتِ این گذشت به ناچار می رویم تا به حیات انسان در این طبیعت به صورت ساده و ابتدایی آن می رسیم که در میان حفره های کوه و شکاف های کوه برای خود، مکانی را برگزیده است که باز هم خورشید، نور خود را بر آن می تاباند و حرکت خود را به رُخ می کشاند و با گرمی و روشنایی خود، گویی حیات به آنان می دمد و در دو نمای نزدیک بعدی از این بناها بر این امر تأکید می کند. (در موسیقی هم گویی نماهایی از صدای انسان به گوش می رسد که به این قدرت و حقیقت بی مثال، مباهات می کند و بر حضور انسان تأکید می کند).

زمان و حرکت در این مرحله بازنمی ماند و به حرکت خود ادامه می دهد (موسیقی شوری دیگر به خود می گیرد) و در نمایی به صورت هلی شات (نمای هوایی) بر فراز رودی که در میان درّه واقع شده است، این حرکت را نشان می دهد. برای اینکه بگوید انسان هم در این حرکت

زمان همراه است، بار دیگر، تصویر بناهای انسان در میان شکاف کوه را نشان می دهد، اما به کجا خواهد رسید؟ دوربین همچنان حرکت خود را به سرعت روی رود ادامه می دهد (موسیقی شتاب و هیجان می گیرد) و می رود و می رویم تا به ناگاه، مسیر در سایه و تاریکی فرو می رود و با تصویری از یک اتوبان شلوغ و پر ازدحام از ماشین ها و انسان ها روبه رو می شویم که غرق در ساختمان های بلند و دودآلود شده اند. برای لحظه ای چند، از این سرنوشت خود بیزار می شویم، هرچند دوربین به آرامی به بالا و انتهای این اتوبان حرکت می کند که روشنایی انتهای مسیر را نشان دهد، اما احساس من این است که آن، روشنایی نیست که انسان به دنبال آن رفته است (موسیقی همچنان کشمکشی در دل ایجاد می کند که گویی هر آنچه در وجود داشتیم، در حال تخلیه شدن است و در نهایت، موسیقی همانند صدای هواپیمایی که از کنار ما بگذرد، به خاموشی می رود). دوربین هم در نهایت با تأکید بر این طرز تلقی از این تصاویر، همان مسیر رفته شده در طول رودخانه را برمی گردد. (در هاله ای از صدایی مبهم و دلهره انگیز)

به عقیده من، این بخش از فیلم به این نکته اشاره دارد که انسان به اشتباه در حال پیمودن مسیری است که خود از سرانجام آن خشنود نیست و در پی حقیقتی از جهان و زمان و مکان و خداوند بود که در واقعیتی اشتباه گرفتار آمد. انسانی که با خداپرستی و پرستش واقعیت زمان، زندگی خود را آغاز کرد. در نهایت، در خود و خواسته های زمینی اش فرو می رود و از حقیقت غافل می شود. در این فیلم، «کرونوس» (خدای زمان) دوباره شانسی به انسان می دهد تا بازگردد و راهی نو را آغاز کند تا شاید این بار به حقیقت هستی برسد. آن گاه بخش دوم فیلم آغاز می شود.

ص: ۱۵۲

### ب) بخش دوم فیلم

در آغاز این بخش، با تصویری از یک بنای دوره مصر باستان روبه رو می شویم (موسیقی بار دیگر نواختن را آغاز می کند و از نکته ای جدید سخن می گوید). در نمای بعد، سنگ چین های پلکانی یکی از اهرام ثلاثه و نمایی دور از اهرام ثلاثه (هرم خوفو) و کتیبه نوشته هایی از آن دوران را می بینیم که خورشید از آنها پرده برداری می کند (موسیقی هنگام پرده برداری طنینی دیگر می گیرد). زمان و نور با گذشت خود در آنها حرکت ایجاد می کند (گویی موسیقی از حرکت خورشید سخن می گوید که زمان در حرکت است). همچنین در دالانی از اندرونی یکی از اهرام، چند فرعون در دو طرف آن به صف ایستاده اند تا خورشید از میان آنان بگذرد و محل پرستشگاه شان را روشن کند تا آنان خورشید را به عنوان خدای خود بپرستند (در این دوران، اهرام مصر به عنوان نمادی از حکمت ازلی بودند و هرم خوفو (بزرگ ترینِ سه هرم باقی مانده) را محل طلوع و غروب خورشید می دانستند و فراعنه هم خود را فرزندان خدای آفتاب، «رع» نامیدند). در نمای بعد، تصویری از فرعونی را می بینیم که لبخند بر لب دارد و گویی از خدای خود خشنود است.

در نمایی دیگر، خورشید بر بناهای آنان (معبد) می تابد و به آنها روشنی و حیات می بخشد و خشنودی فراعنه با این حالت بی ارتباط نیست. (همچنان موسیقی با حرکت ابرها و نور بر این بناها، طنینی خاص به خود می گیرد و توجه ما را به حرکت خورشید و زمان بیشتر می کند) باز خورشید از آنجا رخت برمی بندد و در نمایی می بینیم که ستون های معبد در تاریکی فرو می روند و گویی خورشید و زمان قصد ماندن ندارند. در تصویری دیگر، معبد ابوسیمبِل را می بینیم که چهار خدای فرعونی، در دو طرف در معبد ابوسیمبِل نشسته اند. در بالای در معبد در قسمت فرورفتگی آن، مجسمه

خدای خورشید دیده می شود، امّا این معبد باز هم در تاریکی فرو می رود و هرم خوفو که ابرها بالای آن، در حرکتند و حیات از آنان چهره برمی گیرد. مجسمه ابوالهول هم که پاسبان اهرام است، نمی تواند کاری بکند. مجسمه ابوالهول که به فرشته مرگ هم شناخته شده است، ناتوان از مقابله با این حقیقت، در مرگ و سیاهی فرو رفته است و به این ترتیب دوره ماقبل یونان نیز از حقیقت زمان، گریزی ندارد.

تصویر مجسمه ای از یک انسان که متعلق به دوره یونان باستان است، بر سیاهی غلبه می کند و گویی این انسانِ دوره یونانی متوجه چیزی دیگر شده است و حقیقتی دیگر را می بیند که آن، تصویری از مجسمه یک زن الهه پیروزی است به نام نیکه ساموتراس که بر عرشه یک کشتی ایستاده است و با حرکت دوربین به سمت او وانمود می شود که انسان به این الهه روی آورده است. البته این الهه بی سر و بال دار، معنایی مرموز در خود دارد. انسان خدایی شبیه انسان را می پرستد. در تصویر دیگر، مجسمه زنی دیده می شود که صورت ملموس تری دارد؛ سر دارد و بال ندارد، ولی دستان او شکسته اند و این دو تصویر، اعتقادات یونانیان در این دوره را نسبت به خدایان قدیم ماقبل یونانی نشان می دهد که آنها را کنار گذاشته و به خدایان خود صورت این جهانی داده اند. آنها معانی متعالی خویش را گویی از دست می دهند و با زمین و عالم حس مأنوس می شوند. باز هم خورشید و ابرها به این دوران و انسان این عصر، حیات می دهند. در نماهایی از ستون های به هم چسبیده که ابرها در پسِ آنان در حرکتند و نماهایی نزدیک از ستون های سنگی که نور آنها را روشن می کند (موسیقی فاتحانه بودن این غلبه را می سراید) و ابرهایی که پشت دیواره معبد پارتنون (معبدی که مجسمه الهه پیروزی در آن است)، گویی به هم می پیچند (و موسیقی این حس را تشدید می کند) و نمایی

ص: ۱۵۴

طاق نصرت گونه از بناهای یونانی که پشت آن ابرها در حرکتند و خورشید بر آن می تابد و نمایی از تاج و تخت پادشاهان یونانی که بر دوش بردگان قرار گرفته است و نور خورشید از روی آن می گذرد و حرکت رو به جلو دوربین به درون دالانی که از پنجره هایش نور خورشید به داخل می تابد، این مفهوم را می رسانند که حقیقت و واقعیت زمان بر آنان احاطه دارد.

زمان از آنجا هم می گذرد تا به تصویری از مجسمه کنستانتین می رسیم که گفته اند شخصی مسیحی بوده و به این کیش درآمده است، ولی در اصل، تابع پدرش بوده و خورشید را می پرستیده است و گویی به پادشاهی که بر تخت تکیه زده است و احتمالاً دیونوزوس بوده، نگاه انداخته است. آن گاه تصویر زنانی دیده می شود که به صورت نقاشی بر دیوارنگاره ویلای اسرار شهر بمبئی ترسیم شده است و به کارهایی چون حمام کردن و استراحت مشغولند. تصویر یکی از این زنان را در نمایی نزدیک تر می بینیم؛ گویی از زمانه خود نگران است و نگاهش به شهری است که گویی شهری تکامل یافته در نوع خود بوده، ولی چیزی از آن باقی نمانده و سبزه بر آن غلبه کرده است. ابرها نیز بر فراز آن در حرکتند (و موسیقی فضایی غفلت زده از آن دوران را به یاد می آورد).

تصویر استادیوم نمایشی کُلیزه دیده می شود که محلی برای اجرای نمایش ها و آیین های آنها و تفریح هایشان بوده است. باز خورشید بر آن سایه می گسترانند و از بالای آن عبور می کند. پس از اینها، چهره متعجب و بهت زده مجسمه ای را می بینیم که چشمان او از شدت شگفت زدگی، گشاده شده و دهان او باز مانده است؛ گویی شاهد ماجرایی عجیب است. او غلبه آب بر جزیره مون سن میشل را می بیند که چگونه در دام آب گرفتار آمده است. صومعه و کلیسای مون سن میشل که مشهور به اعجاز غرب است، در ناحیه مانش و در جنوب نورماندی در کشور فرانسه قرار دارند؛ در میانه خلیجی

وسیع که شدیدترین جزر و مدهای اروپا را تجربه می کند. این صومعه که مقهور طبیعت شده است، از معروف ترین زیارتگاه های مسیحیان محسوب می شد و اکنون در دام طبیعت گرفتار آمده است. (موسیقی نیز این غلبه آب را هم زمان با سرعت یافتن تصویر غلبه آب تشدید می کند تا جایی که با گرفتار شدن در آب، موسیقی در سکوتی سنگین و مرگ بار فرو می رود).

فیلم در نمایی دیگر که از بالای برج های کلیسا تصویربرداری شده است، بر گرفتار آمدن کلیسا در برابر طبیعت و عالم محسوسات تأکید می کند. در نماهای داخلی از این کلیسا که گویی دیواره های کلیسا در میان ابرها و آسمان گرفتار آمده اند (موسیقی حیاتی دوباره به خود می گیرد)، به جای گزینی واقعیت های زمینی و عالم محسوسات و طبیعت به جای واقعیت های معنوی و الهی و آسمانی اشاره می کند. در تصویر دیگر، بنایی تخریب شده را می بینیم که در میان جنگلی انبوه و دشتی سرسبز و آسمانی آبی با ابرهایی در حال حرکت، گرفتار آمده است و در دو نمای بعد، نور خورشید از روی این بناها محو می شود. دوربین از درون این ساختمانِ کلیسامانند، به درون طبیعت می رود (موسیقی هم با صدایی کریستالی و بهشتی و نواهای آسمانی، تصاویر را همراهی می کند). در تصویر بعد، قدرت و چیرگی درختان و طبیعت بر کلیسا فهمیده می شود که در تصویر بعد همین مطلب را با نمایی باز از آسمان و دریاچه و جنگل انبوه نشان می دهد. در گوشه سمت راست تصویر، قسمتی از یک بنای تخریب شده هم دیده می شود (موسیقی بعد از این، با حرکت ابرها گویی بار سفر بسته است و به جایی می رود). در دو یا سه نمای بعد، کلیسا را می بینیم که حیاتی دوباره می گیرد و می خواهد از اعتقادات خود دفاع کند. پنجره ای کوچک در امتداد در کلیسا را می بینیم که به سمت نور باز شده است. دوربین دوباره با حرکت هلی شات (هوایی) بر فراز خلیج مون سن میشل به بالای کلیسا می رسد؛

کلیسایی که در دشتی برهوت و خشک، گرفتار آمده و صدای ناقوس از آن بلند می شود که از بیداری اش حکایت می کند.

در تصویر بعد، قصر شامبوغ (۱)فرانسه را می بینیم که در غروب خورشید گرفتار آمده است و در برابر باد و خاک های مرگ بار ایستادگی می کند تا سرانجام خورشید بر آن می تابد و از غروب و تیرگی بیرون می آید. سپس تصویری از فضای داخلی کلیسای شارتر را می بینیم که به سبک معماری گوتیک (از جمله سبک های معماری مذهبی اروپایی که همواره در خدمت کلیسا بوده است) ساخته شده است. تصویری از مشبّک کاری های سنگی بر پنجره این کلیسا، یادآور تثلیث در اعتقادات مسیحیت است و به ترویج اعتقادات مسیحی اشاره دارد (و همچنان ناقوس کلیسا نواخته می شود)؛ یعنی آغاز دوره اسلامی و مسیحی که در این دوران، جهان، سایه ای از حقیقتی متعالی است و بر خلاف گذشته، این بار حقایق، متعالی و زمان و مکان باقی و تجلیات معناهایی چون رستگاری و نجات در ملکوت خدا، اساس محاکات هنری و تصور از واقعیت در این جامعه می شود. در نمای بعدی، کلیسا را به مثابه نوک کشتی می بینیم رو به بالا که در آسمان پر از ابر به سرعت بالا می رود و ابرها را درمی نوردد و خورشید بر آن تابان است.

در تصویر بعد، کلیسای شارتر را می بینیم که نوک برج های آن چشم را به بالا- سوق می دهد و به آن معانی متعالی اشاره دارد که نور خورشید نیز بر آن می تابد، در این دوره نیز زمان قصد توقف ندارد و واقعیت و حقیقت در افکار انسان باز دچار تغییر می شود (صدای ناقوس کلیسا سنگین می شود و از واقعه ای نگران کننده خبر می دهد). در دو نمای بعد، تیرگی آسمان و ابرها بر فضا و ساختمان کلیسا غلبه می کند و خورشید گویی در پس ابرهای



---

۱- Chambord.

سیاه پنهان می شود و رخ از کلیسا می گیرد تا اینکه در نمای بعد، مجسمه هایی از صحنه عروج مسیح۷ را می بینیم که به آغاز دوره رنسانس اشاره می کند. این دوره با تزیینات ساختمان و مجسمه های روی دیواره ها و تمثال هایی از حضرت مریم و مسیح در تصاویری که دیده می شود، معرفی می شود. در این دوره، انسان در پی آن است که جای خدا را بگیرد و انسان محوری باز به جای خدامحوری مبنای تفکر قرار بگیرد و انسان، خدا را به فراموشی می سپارد که دوربین هم از درون کلیسای مون سن میشل به سمت فضای بیرون کلیسا حرکت می کند و از آن خارج می شود. در نمایی از موزه ای از دوران رنسانس، دوربین از بالای موزه به پایین حرکت می کند و این تنزل را مجسم می کند که در پایین، انبوهی از انسان ها در رفت وآمدند و مشغول خود گشته اند. با تکنیک فیلم برداری با وقفه زمانی (Time LapsPhotgraphy) به فیلم، یک روز کامل در این فیلم دیده می شود که خورشید از سمتی به سمت دیگر می رود، ولی مردم همچنان در پی خواسته ها و احتیاج های خود هستند. هر کس به سویی می رود، ولی خورشید و زمان همچنان مسیر خود را ادامه می دهند. افول این حرکات و سرگردانی در اعتقادات مردم با تیره شدن و تاریک شدن مجسمه انسانی که در قطعه سنگی گیر آمده و در زندانی از جنس خود گرفتار شده است، بیان می شود و تصویر به سیاهی می رود (موسیقی هم افول می کند و پس از آن، فضایی اغواگونه پیدا می کند). در نهایت، دوربین با حرکت افقی روی شهر پاریس و سایه ابرهای در حال حرکت روی این شهر این مسئله را تشدید می کند که چه بسیارند انسان هایی که در این پوسته خود گرفتارند و در بند نفس و شیطان اسیر شده اند. در تصویر بعد، مجسمه شیطانی دیده می شود که گویی در بالای کلیسای شارتر

ص: ۱۵۸

قرار دارد و نظاره گر این خیل مردم شهری است و این بیان را قوت می بخشد. تجسم این مردم را نیز در مجسمه ای سیاه رنگِ سنگی از یک مرد که در حال استراحت و تفریح و عیش است (واقع در کاخ ورسای) تشبیه می کند. باز زمان به سراغ این مردم می آید در تصاویری که حرکت فیلم تند می شود و حرکات آنان حالتی خنده دار و مضطرب و عجول به خود گرفته است (موسیقی هم گویی خود را با این حرکات مردم هماهنگ می کند و به روایت گری از رفتار آنان می پردازد). با تصاویری از مردمی که در حال رفت و آمد در یک موزه اند که با حرکت دوربین از بالا ـ به پایین، آنان را بر سر یک دو راهی می بینیم که از سویی می آیند و به سویی می روند و مردمی که وقت خود را در سالن های نمایش و رقص و آواز و تئاتر می گذرانند و در سیاهی فرو می روند و نماهایی از شهر شلوغ و خیابانی از ماشین هایی که به سرعت در حرکتند و دوربین از زاویه بالاتر، آنها را به تصویر می کشد که کوچکی و بی ارزشی این زندگی را منتقل کند؛ مردمی که دسته دسته در اتاقک های سالن نمایش قرار می گیرند و ارتباط ها با هم قطع می شود و فقط به نقطه ای که چیزی جز سرگرمی و غفلت برای آنان ندارد، خیره می شوند؛ تماشای برنامه های رقص و تئاتر که گویی افرادِ روی سِن هم در همین احوالات گرفتار آمده اند و مردم، نمایشی از خود را می بینند. حرکت دوربین روی بازارچه ای باریک و مملو از انسان هایی که در پی خرید و فروش و کسب درآمد هستند، برای ادامه حیات که حرکت آرام دوربین از راست به چپ و حرکت سریع شده مردم، این احساس را القا می کند که واقعیت زمان و حقیقت الهی همواره وجود دارد و ناظر بر آنان است، ولی آنها غافل از آن هستند. حقیقت همچنان به آرامی به راه خود ادامه می دهد و این انسان است

که به سرعت و عجولانه، راهی اشتباه را پی گرفته است و غافل از حقیقت خود. این احساس نیز در بسیاری از تصاویر که دوربین این گونه عمل کرده،(۱) مشهود است. خلاصه اینکه انسان ها به سرعت در حرکتند، ولی گویی حرکتی در جا دارند (و موسیقی این جدال آنها را به صورت اجرای دوئت و تقابلی تشدید می کند و بر تنش و سرعت جدال هم زمان با افزایش سرعت در تصویر افزوده می شود تا این حس بیشتر القا شود). چند تصویر دیگر بیانگر این است که انسان در این مسیری که انتخاب کرده است، به سرعت در حرکت است و گویی به جلو می رود و با پیشرفت علمش نسبت به تکنولوژی های صنعتی و کارخانه ها و اداره ها و ساختمان های مدرن و صف های شلوغ، خود را در میان ساختمان های خودساخته گرفتار کرده است که گویی دسته ای از مگس ها هستند که در میان ساخته دست خود به سرعت به هر سویی می روند. دوربین با حرکت از بالا به پایین روی لابی قرار گرفته در موزه، بر سنگینی و فشردگی این مگس ها می افزاید که گویی تلاش دارند از در خارج شوند؛ انسان های بی روح و خشک با حرکات مکانیکی چون روبات. در نمایی دیگر، همین قصه را با نزدیک شدن دوربین به پله برقی نشان می دهد که ازدحام سنگینی دارد و سرعت حرکت آنان را در نمای بعدی به حرکت قطار سریع السیری تشبیه می کند که با سرعت هرچه تمام تر گویی از این دنیای خودساخته فرار می کند و در پی رهایی است. این قطار وارد تونلی می شود و در سیاهی تونل برای یک لحظه گذشته اش مرور می شود که از کجا به کجا رسیده است و پس از بیرون رفتن از این سیاهی تونل، دوباره انسان به اول خلقت خود بازگشت می کند و گویی تاب و

ص: ۱۶۰

---

۱- . Time Laps/Fast Motion.

تحمل و طاقتش از این زندگی به سر آمده و باز هم شکست خورده است (موسیقی پس از اوج گرفتن هم زمان با حرکت سریع قطار و بیرون آمدن از سیاهی تونل به سکوت و خاموشی تبدیل می شود).

به اعتقاد نگارنده، این بخش در پی بیان این مطلب بود که انسان در مسیر رسیدن و یافتن حقیقت جهان به اشتباه رفته است و از خدا یافتن به خود یافتن مشغول شده و از حقیقت جهان خود که همیشه ناظر بر او بود، غافل شده است. باز هم این حقیقت نهفته و عیان در زمان و مکان به او فرصتی دوباره می دهد تا شاید این بار، راه درست را برگزینند. در بخش سوم فیلم، انسان بار دیگر می خواهد بخت خود را امتحان کند.

### ج) بخش سوم فیلم

باز هم تصویری دیگر از همان دشت و دره ابتدای فیلم را می بینیم که همچنان ابرها بالای آن در حرکتند. تصویری از دشتی انبوه از درختان سرسبز و طبیعتی بی هیاهو و نمایی از کلیسایی که گویی انسان به خداپرستی روی آورده است. این بار هم در نمای بعد، ساختمان هایی مجلل با لوسترهای فراوان و سالنی زیبا می بینیم که با پرده های بلند قرمز تزیین شده است (احتمالاً کاخ ورسای). در اندرون کلیسای شارتر، لوسترِ آن به لرزش می افتد و نور آفتاب در کلیسا گویی رفت وآمدی از روی تزلزل می کند و احساس ویرانی در فضای کلیسا مجسم می شود که همگی به این مطلب اشاره می کند که باز هم انسان در تجمل گرایی و احساسات زمینی گرفتار آمده است و در اعتقاداتش تزلزل ایجاد می شود. با دیدن تصویری از یک توپ جنگی که با حرکت دوربین به زیرِ آن، تداعی بالا رفتن و آماده شلیک شدن از توپ به ذهن خطور می کند و اتاق فرماندهان جنگ که در آن، نقشه های جنگ و

کشتن انسان ها را می کشیدند و پایگاه و سکوی پرتاب موشک که با حرکت دوربین به سمت آن، گویی در برابر قدرت آسمان و زمان و ابرها ناتوان شده است و دیدن تصویر شهری ویران و در نهایت، شهری آباد و مملو از انسان به این امر پی می بریم که انسان در این مسیر، این بار از کشتن هم نوعان خود دریغ نمی کند (در موسیقی هم نواهای ناله مانند انسان شنیده می شود و موسیقی فضایی مرگ بار و رعب آور به خود گرفته است). غافل از اینکه زمان هنوز در گذر است و انسان غافل از آنکه از فراز این شهر، ابرها در حرکتند و این شهر در تیرگی سایه ابرها سرانجام فرو می رود. با نشان دادن تصویر مجسمه آزادی می فهمیم که این انسان برای رسیدن به آزادی برای خود بوده است که آزادی دیگران را از آنان سلب کرده است. در تصویر بعد، اسارت این انسان را در میان چند آسمان خراش در آسمان تیره شب می بینیم که خورشید هم آنان را در سیاهی و ظلمت خود و نورهایی که خود ساخته اند، رها کرده است. دوربین با حرکت از بالای آسمان خراش به پایین به درون زندگی این انسان مسخ شده می رود (موسیقی هم فضایی سنگین به خود می گیرد و از یک زندگی و امر افسون شده حکایت می کند). مردمی را می بینیم، گویی مسخ شده اند، آن هم با افکتی که در تصویر بر روی آنان افتاده و سرعت آنان به صورت آهسته و فضایی تبدیل شده و تصاویر آنان در هم پیچیده شده است. با این اوصاف، همچنان در زندگی روزمره غرق شده اند و در صف های شلوغ و پرازدحام و مکان های پر رفت وآمد درهم می لولند. حس بیهودگی این حرکات با پیچیده شدن اشکال آنان به شکل شبح و موجوداتی جدید و مسخ شده و مبهم در آمده، تشدید می شود. در تصویر دیگر، این شهر مسخ شده را می بینیم که در میان تاریکی شب و نور

چراغ هایشان غرق شده اند. ماه هم نور خود را از آنان دریغ می کند و آنان را رها می کند.

در نمای بعد، این شهر غافل شده از حقایق هستی و مردمانش را که در میان نور چراغ های کشیده شده و سحرکننده در حال گردشند، نشان می دهد که گویی از این دنیای مجازی خود لذت می برند و نورهای مختلف بر آنان می تابد (موسیقی هم فضایی وهم آلود را ترسیم می کند تا بر غفلت زدگی آنان بیفزاید). مردم سوار بر اتوبوس و کشتی های سیاحتی، مسیری را در شب در میان این چراغ و نورهای رنگی می پیمایند که با سرعت یافتن فیلم باز هم انسان به گمان خود مسیر کمال را به سرعت می پیماید و با عبور سریع از زیر پل های سر راه و تونل ها، گویی مرحله ای دیگر را پشت سر می گذارد و مترقی تر می شود تا به تصویری از الهه سپیده دم و صبح آرزوها می رسد، اما این سرابی بیش نیست و این صبح دوباره به شب می رسد. در این زندگی پر ازدحام و ترافیک، بی هدف، صبح را شب می کند و شب باز هم از فرط فشار کار و تلاش های روزانه، باز هم به دنبال تسکین دردهای خود، در تفریح ها و خیال ها و شادی های زودگذر غرق می شود و هر آنچه را در دوره های پیشین آرزو داشت (با نشان دادن تصاویر اهرام ثلاثه مصر در ماقبل یونان باستان و دوران یونان باستان و مسیحیت و رنسانس و...) کنار می زند و از آنها عبور می کند و دیگر نمی خواهد به سرزمین اولیه خود بازگردد و همچنان به مسیر تاریک خود در میان چراغ های رنگی که خود ایجاد کرده است ادامه می دهد. انسان همچنان غافل از حقیقت جهان، چنان در نور و رنگ های خودساخته که تمثیلی از خواسته ها و امیال نفسانی اوست، فرو می رود که دیگر در آن محو می شود، چنان که زمان بر آنان متوقف می شود تا این بار از نورافشانی

ص: ۱۶۳

خورشید و حقیقت محروم شوند و در سیاهی مطلق فرو روند و با ظلمت یکی شوند.

رون فریک در فیلم مستند خود، با مراجعه به مکان ها و بناها و مجسمه های باقی مانده از دوران یونان باستان، روم، فرانسه، انگلستان و اروپای قدیم، با تدبیری هوشمندانه در شیوه تصویربرداری مفهومی و کنار هم قرار دادن تصاویر به همراه موسیقی در تدوینی منسجم و ریتمیک و اثرگذار کوشیده است حقایقی از گذر زمان را بازگو کند؛ حقایقی که انسان از بدو خلقت به آن پی برده بود؛ نیرویی حیات بخش، قدرتمند و لایزال که شایسته پرستش است. او انسانِ در جست وجوی حقیقت را به گونه ای به تصویر کشیده است که همواره در غفلت و جهل خود فرو می رود و از حق پرستی و خداپرستی به نفس پرستی و تلاش برای رسیدن به امیال نفسانی خود گرفتار می آید و از رسیدن به حقیقت و سعادت باز می ماند و شکست خورده تاریخ است. او در فیلم مستند خود با مروری بر تاریخ اروپا به بیان این مطلب می پردازد؛ انسانی که از واقعیتِ زمان به حقیقت زمان نمی تواند پی ببرد. پس در ظلمت باید فرو رود.

آیا حقیقتی که این فیلم در پی بیان آن است، حقیقت دارد؟ در اینجا لازم است تفکر جاری در این فیلم را که از نگاه یک فیلم ساز غربی و با توجه به تاریخ خودش (غرب) به تصویر درآمده است، در تاریخ ایران قدیم و ادیان مشرق زمین و در نهایت، دین اسلام بررسی کنیم تا به حقیقتی کامل تر پی ببریم.

### د) بررسی عمیق تر مفهوم زمان و مکان در فیلم «کرونوس»

#### یک ـ کرونوس؛ الهه زمان

«کرونوس، (۱)جوان ترینِ تیتان ها، فرزند اورانوس (آسمان) و گایا (زمین)... و از اولین دسته خدایان محسوب می شود. او در توطئه قتل پدرش به مادر خود



---

۱- Chronos.

کمک کرد و به گفته او، زندانیانِ پدر از جمله سیکلوپ ها را آزاد نمود و به فرمانروایی جهان برگزیده شد. کرونوس با خواهر خویش، رئا ازدواج کرد و چون به وسیله پدر و مادر خویش آگاه شده بود که به دست یکی از فرزندان خود نابود خواهد شد، هر یک را که به دنیا می آمدند، می بلعید و بدین ترتیب، هستیا، دمتر، هرا، پلوتون و پوزئیدون را بلعید و چون نوبت به زئوس رسید، رئا قطعه سنگی را به جای فرزند خویش [در پارچه ای پیچانده و] به او خوراند و بنابراین، زئوس زنده ماند و چون به سن بلوغ رسید، معجونی را به خورد پدر داد که تمام فرزندان بلعیده شده خویش را بار دیگر به دنیا آورد. زئوس به کمک ایشان پس از ده سال جنگ، پدر را اسیر کرد و به زندان فرستاد. در روایتی چنین نقل شده که بعدها کرونوس از قید اسارت آزاد شد و مطیع فرزند خویش، زئوس گشت و در گوشه ای از جهان رحل اقامت افکند». (۱)

«بنا بر اعتقاد برخی نویسندگان قدیم، کرونوس، نخستین پادشاهی بود که بر آسمان و زمین حکومت کرده و دوره حکومت او، روزگار خوشی و سعادت مردم یا عصر طلایی زندگی محسوب می شده و در یونان چنین می پنداشتند که مقرّ وی، کوهستان المپی بوده. در ایتالیا که کرونوس با saturne یکی شد، مقرّ وی را در کاپیتول می دانستند و چنین تصور می کردند که او بر آفریقا و سیسیل یعنی بر تمامی نواحی غربی مدیترانه، حکومت داشته. بعدها که مردم زمین به بدرفتاری پرداختند، یعنی دوره مِفرغ و دوره آهن، کرونوس مجدداً به آسمان ها صعود کرد. کرونوس را عده ای زمانِ



---

۱- پرویز اسدی زاده و سعید محمودی، دایره المعارف دانش و هنر، ص ۱۴۲۵.

مجسّم نیز دانسته اند؛ چون در یونانی، همین کلمه به معنی زمان نیز آمده [است]». (۱)

### دو_ مقوله زمان در نگرش ادیان ایرانی (زروانی، میترایی و زرتشتی) تا ظهور اسلام

«تاریخ ایران قدیم، قسمتی از تاریخ مشرق قدیم است. تاریخ مشرق قدیم از حیث زمان اگر بیش از نصف تاریخ بشر نباشد، کمتر نیست. علما و مورخین، تاریخ مشرق قدیم را شامل مصری ها، سومری ها، اکدی ها، سامی های کلده و آشور می دانند و قدیمی ترین نمایندگان نژاد آریایی به خصوص مادها و پارس ها را که در مشرق قدیم، دولت واحد و متشکلی ساختند، از مشرق قدیم به حساب می آورند (سرزمین باستانی ایران که در محدوده ای از شمال به دریای خزر و از جنوب به خلیج فارس و دریای عمان و از مغرب به سرزمین باستانی بین النهرین و از شرق تا جلگه های سند قرار داشت). سکنه مشرق قدیم را از شش نژاد دانسته اند: سومری ها، سامی ها، حامی ها، ایلامی ها، هیت ها، آریان ها... .

[در یک نگاه خلاصه و کلی و به دور از شرح جزئیات]، معتقدات آنها عبارت بود از اینکه از یک طرف، عوامل سازگار طبیعت را بپرستند تا جلب نفع از آنها بکنند و از طرف دیگر، عوامل ناسازگار را هم بپرستند تا دفع ضرر آنها را بکنند. به همین جهت، از یک طرف، پرستش آتش و آفتاب و ماه و ستارگان و آسمان و باران، آب ها، رودها، دریاها، چشمه های طبیعی، بهار، پاییز، درختان سایه افکن و بارور، جانوران سودبخش مانند گاو و شتر و اسب و سگ و کبوتر و مرغان نغمه سرای و از طرف دیگر، پرستش عوامل زیان کار مانند تاریکی، ابر، رعد، باد، صاعقه، زمستان، تابستان، جانوران زیان کار چون



---

۱- پیر گریمان، فرهنگ اساطیر یونان و رم، ترجمه: دکتر احمد بهمنش، ص ۲۱۸.

مار، عقاب، کرکس و گرگ و فیل و درندگان را جزو معتقدات خود کرده اند. بدین وسیله، دو نتیجه گرفته اند یکی اینکه از عوامل مفید طبیعت بهره مند شوند و از طرف دیگر، از عوامل مضر در امان باشند. این یگانه راهی بوده است برای جلب نفع و دفع ضرر. کم کم هم برای عوامل مضر، مظاهری در نظر گرفته اند و مذهب در باب انواع، بدین گونه پیدا شده است که برای هر عامل مفید، یک خدا و برای هر عامل مضر نیز یک خدا در نظر گرفته اند و حتی این خدایان نعمت و عذاب را هم در مقابل همدیگر و مخالف یکدیگر قرار داده اند و زد و خوردهایی در میان خدایان خیر و شر قائل شده اند. به تدریج که تمدن، پیشرفت کرده است، برای احساسات و مشاعر مفید و مضر انسانی هم خدایانی قائل شده اند همچون خدای راستی، مهربانی، عشق، کشاورزی، تندرستی، سخاوت و... و در مقابل، خدایانی برای صفات بد در نظر گرفته اند همچون خدای مکر، دروغ، حیله، خیانت، حرص و ... این پایه نخستین معتقدات بشر است که در میان ایرانیان و اقوام آریایی و اقوام شرق ایران نیز رواج داشته و سبب ایجاد ادیان مختلفی در میان آنان شده بود.

... در نگاه و تفکر انسان های نخستین، دین عبارت بود از نیروهای تسکین دهنده فوق انسانی که رفتار و زندگی او را به انضباط می آورد. اعتقاد به نیروهای منضبط کننده، اساس دین را تشکیل می دهد. دین حالتی است که باعث آرامش خاطر و اطمینان قلب انسان می گردد. دین ذاتیِ ذهن انسان و مکمّل طبیعت بشری است. شاید همه چیز تحلیل رود، ولی اعتقاد به خدا که اصل نهایی همه ادیان جهان است، بر جای خواهد ماند. ادیان همه تاریخی دارند و اکثر آنها کامل و نهایی نیستند و پیوسته در رشد و نموّند و هر دین در خود، صورت بازمانده ای از دین کهن دارد. در ایران باستان، هر نژادی به فراخور اعتقادات خود، به دینی خاص اعتقاد داشتند و خدایان و روش هایی

را برای زنـدگی خود برگزیـده بودند که در این مقال، ...[به اختصار، برخی کیش های قدیم ایرانی از جمله زروانی، میترایی و زرتشتی را مرور می کنیم]. در نهایت، دین اسلام، کامل ترین و بهترین دین برای تمام جهانیان است که رستگاری دو جهان را به ارمغان آورده است.

... در میان این اعتقادات از نخستین ادیان تا دین اسلام، مشترکات فراوانی وجود دارد که در پس کلیه اسمای مختلف خداوند از قبیل: برهما، یهوه، اهورامزدا و الله، یک مقصود و یک کوشـش و یک ایمان نهفته است. ادیان همه از سرزمین مقدس ذهن انسـانی سرچشـمه و از یـک روح جان گرفته انـد. روش های گوناگون ادیان و اختلافات آنها، همه وسایل موقتی و آزمایشـی است برای مقـابله بـا یـک واقعیت روحـانی؛ زیرا روح انسـانی، شـیفته یک حقیقت روحانی است و اعمالش نیز به نحوی تحت تأثیر آن قرار می گیرد.

... در همین راسـتا لازم است به یکی از اعتقادات مهم انسان که در ادیان کهن تا دین اسـلام بسـیار به آن پرداخته شـده، اشاره شود و آن، واقعیت و حقیقت زمان است. واقعیتی که حیات انسان و نیروی انسانی و زندگی از آن سرچشمه می گیرد. گذشت روز و شب؛ که در شب، انسان تجدیـد قوا می کند تا روزی جدید و تازه را در زندگی خود آغاز کند. روز و شبی که طبیعت و جهان بدون آن از بین می روند. حرکت خورشید و ماه و ستارگان و آسمان و باد و ... که در نتیجه، روز و شب و ماه و سال و فصل های بهار و پاییز و زمسـتان و تابسـتان [پدیـد می آینـد] ... همگی در ظرف زمان، مظروفنـد و [چرخش] چرخه حیات، بسـته به حرکت زمـان است. از دیربـاز، زمـان، در میـان اعتقادات انسان ها جایگاه ویژه ای داشـته و به عنوان یک خـدا، آن را پرستش می کردند و از آن به نام هایی

ص: ۱۶۸

چون «کرونوس» (در یونان باستان) و «زروان»(۱) (در ایران باستان) یاد شده تا جایی که در ایران باستان، یکی از آیین های مذهبی به نام آیین زروان به وجود آمد و فرقه زروانیه، یکی از فِرَق زرتشتی بودند». (۲)

«زروانیه (۳)یا زروانیان، نزد علمای کلام و نویسندگان کتب ملل و نحل اسلامی عنوان یکی از فرقه های مجوس که خدای واحدی را به عنوان «زروان بی کران» یا زروان اکرانه (۴)[= زمان لایتناهی] پرستش می کردند و او را برتر از یزدان و اهریمن (از خدایان زرتشت) می شناختند». (۵)

«در کتاب اوستا، زروان، آفریده اورمزد و یکی از خدایان نیک است. ... و در روایات زروانی، زروان، خداوند زمان بی کرانه و علت فاعلی هستی است. اهورامزدا و اهریمن، فرزندان توأمان وی هستند و از وی پدید آمده اند».(۶)

«اهورامزدا جهان را در سه دوره هزار ساله خلق نمود و در هزاره سوم، اهورامزدا جهت راهنمایی انسان ها، پیامبر خویش، زرتشت را مبعوث می نماید. بنا بر روایت زرتشتی، برای زادن زرتشت، سه عامل از جهان بالاـ به هم پیوست: نخست، «فرّه زرتشت» که فروغ و شکوه ایزدی بود؛ دیگر، «روان» و سوم، «تن».

زرتشت در عصر ودایی می زیست و جزو طبقه ریشی ها بود. عصر ودایی دوره ای است که انسان آریایی به رب النوع های طبیعی همانند: باد، آب، رعد، زمین، آتش و... معتقد بود و عقیده ای درباره ایزد یکتا و یا به گفته فلاسفه،



---

۱- Zarvan.

۲- تاریخ ادیان و مذاهب در ایران، صص ۲۰ _ ۳۵.

۳- zor و zorvaniyye

۴- zarvan akarana

۵- غلام حسین مصاحب، دائره المعارف فارسی، ج ۱، ص ۱۱۷۳.

۶- هاشم رضی، آیین مهر (پژوهش هایی در تاریخ آیین رازآمیز میترایی در شرق و غرب)، ص ۶۶۰.

«وحدت وجود» در ذهن نداشت ... وی که مردی دانشمند بود، علیه افکار و اسطوره ها و سنت های عصر ودایی شوریده و شروع به اصلاح مذهبی کرد و رب النوع های گوناگون را کنار زد و اندیشه اعتقاد به یک ایزد، یعنی خدای یکتا، اهورامزدا را ترویج نمود». (۱)

خلاصه اینکه «در تاریخ دینی ایران باستان، آیین زروانی نقش بسیار گسترده ای دارد. از دیدگاه تحقیق، شناخت این آیین، کلیدی است که به موجب این کلید، می توان دشواری ها و پیچیدگی ها و امور مبهم را در سایر دین های ایرانی بازشناخت. پژوهش و شناخت دین های زرتشتی، مانوی، میترایی، آیین مغان مادی و دین هخامنشیان و به ویژه روش دینی زِمان ساسانیان، جز با معرفتِ درست و بنیادی آیین زروانی میسر نیست. بن مایه و زیربنای دین های ایرانی، همگی کم و بیش متأثر از باورها، اساطیر، اندیشه های فلسفی _ اجتماعی و سایر شئون فکری زروانی است». (۲)

«مفهوم زروان، هنگامی که شکل گرفت و از اصل اوستایی خود دور شده و مفهومی نیمه فلسفی پیدا کرد، جذب آیین میترایی (مهرپرستی) شد. ... دین مسیحی نیز بسیار مدیون به آیین میترا است. هرگاه آیین میترا وجود نداشت، مسیحیتی بدان سان که امروز می شناسیم، وجود نداشت. نه تنها آیین مسیحی، بلکه جریان های دیگر دینی در جهان و مسلک های صوفی مآبانه از این سرچشمه جوشان، تأثیرات بسیاری برداشتند» (۳)که ضرورت باز کردن این مباحث نیست.



---

۱- بابک حقایق و بابک ریاحی پور، دائره المعارف بزرگ زرین، ج ۲، ص ۸۷۴.

۲- آیین مهر (پژوهش هایی در تاریخ آیین رازآمیز میترایی در شرق و غرب)، ص ۷۱۴.

۳- همان، ص ۶۶۲.

از این مطالب نتیجه گرفته می شود که زمان نزد ایرانیان نیز جایگاه ارزشمند و ویژه ای داشته است و همواره از آن در زندگی خود تأثیر گرفته اند. البته این اعتقادات همیشه در دل خود انحراف ها و گمراهی هایی هم داشت، از جمله نفی اعتقاد به یکتاپرستی و وحدت وجود که علت مبعوث شدن زرتشت را مقابله با این تفکر باطل دانسته اند. در نهایت، با ظهور اسلام و گسترش دین اسلام، بسیاری از اعتقادات باطل از بین رفت و بسیاری از اعتقادات ناقص و کمال نیافته، شکل کاملی به خود گرفتند، از جمله اعتقاد به زمان و جایگاه و قدرت زمان در زندگی انسان و حقیقتی که از زمان باید فهمید و برای رسیدن انسان به سعادت و کمال به کار بست.

خداوند در سوره ای از سوره های قرآن به همین مطلب اشاره دارد که به زمان (والعصر) قسم یاد می کند که به نظر بعضی مفسران، قسم بر تعظیم مقسم (به آنچه به آن سوگند یاد می شود) دلالت دارد. همچنین به دیگر مظاهر زمان که روز، شب، صبح، خورشید، ستارگان و... باشند، قسم یاد می کند. البته باید توجه داشت که این واژه ها از نظر مفهوم لغوی و عرفی، عظمتی ندارند و بدین معنا نیست که شایسته پرستش هستند، بلکه می بایست به دنبال اسراری بود که خداوند به آنان قسم یاد کرده است؛ چون سوگندهای قرآن مانند سوگندهای مردمان نیست که بر تعظیم دلالت کند، بلکه شواهد و راهنمایی است برای اثبات و فهم مقاصد و حقیقتی که در پسِ اینها نهفته است.

با مراجعه به تفاسیری چون تفسیر نمونه، تفسیر المیزان و پرتوی از قرآن درباره «والعصر» به این وقایع و حقایق از زمان و عصر رهنمون می شویم که:

ص: ۱۷۱

۱. عصر هر روز هنگام رسیدگی به سود و زیان است و هر کس به محصول کار روزانه خود و سرمایه فکری و بدنی و مالی که مصرف کرده است، رسیدگی می کند تا معلوم شود چه به دست آورده و چه از دست داده است.

۲. از سرمایه حیات و قدرتی که هر شب به صورتی تجدید می شود و هر صبح با گسترش نور و نفوذ اشعه آن به کار می افتد و هر ظهر به منتهای ظهور می رسد و پیوسته مصرف می شود، سرمایه ای اصیل تر و باارزش تر نیست.

۳. عصر عمر هم که پس از صبح طفولیت و ظهر جوانی می رسد و شعار زندگی، رو به زوال می رود و تنور شهوت ها سرد می شود، صورت وسیع تری از عصر هر روز است. دل تنگی ها و شکوه هایی از خرق و خارق و چرخ و فلک و روزگار در همین اوان عصرِ عمر است. عصر تاریخ ملت ها و رسیدگی به محصول سرمایه ها و زندگی چند ساله آنها نیز چنین است.

۴. این موقع از روز، زمان دگرگونی نظام زندگی و حیات انسان ها است که این دگرگونی، انسان را به قدرت لایزال الهی که در این نظام حاکم است، متوجه می سازد و در حقیقت، نشانه هایی از توحید و آیتی از آیات پروردگار است که شایسته سوگند است.

۵. به سراسر زمان و تاریخ بشریت اشاره داشته است که مملو از درس های عبرت و حوادث تکان دهنده و بیدارگر است و به همین دلیل، چنان عظمتی دارد که شایسته سوگند الهی است.

۶. می تواند به انواع فشارها و مشکلاتی اشاره داشته باشد که در طول زندگی انسان ها رخ می دهد، آنها را از خواب غفلت بیدار می کند، به یاد خداوند بزرگ می اندازد و روح استقامت را پرورش می دهد.

ص: ۱۷۲

انسانی که در چنین عصری قرار گرفته است، باید از یک فرصت درست استفاده کند و به آنچه حقیقت این عصر و زمان است، نزدیک شود و در غیر این صورت، زیان کار است. «همین که نوع انسان، هدف های متناسب با قوا و مواهب خود را تشخیص ندهند و به آن ایمان نیاورد و زندگی خود را مطابق با آن چشم اندازها تنظیم ننماید، خود به خود زیان کار است؛ چه رسد به اینکه منحرف و گمراه شود: «إنَّ الإنسانَ لَفِی خُسر». «ال» استقراء یا جنس در «الانسان» و تأکیدها به «انّ» و «لام» و ظرفیت و استیعابِ «فی» و نکره آمدن «خسر»، همه دلالت و اشعار به این واقعیت دارد که انسان به طبیعت خود، یک سر و سراپا غرق در زیان و زیان کاری بس عظیم و جبران نشدنی است.»(۱) انسان همانند کسی است که سرمایه عظیمی در اختیار داشته باشد و بی آنکه بخواهد، هر روز بخشی از آن سرمایه ها را از او می گیرند. این طبیعت زندگی دنیاست؛ طبیعت زیان کردن مداوم.

به عقیده نگارنده، فیلم «کرونوس» به این دو قسمت از سوره «والعصر» تنها اشاره کرده است و حقیقت دنیا را تنها تا اینجا دیده است و انسان ها را همیشه زیان کار و در ظلمت قرار داده است. درصورتی که در دین اسلام و اعتقادات دینی ما، دنیا به همین جا ختم نمی شود و خداوند ادامه اش را این گونه بیان می کند: «انسان ها در زیانند و شکی در آن نیست، مگر کسانی که به خداوند یکتا ایمان آورده اند و عمل صالح انجام دهند و روش توصیه به حق و صبر را در زندگی خود و جامعه در پیش می گیرند که همانا سعادت در این است و اگر از زمان خود این گونه بهره بگیرند، همانا به حقیقت زمان رسیده اند که همان خداپرستی و پیروی از دستورهای الهی است. در میان



---

۱- سید محمود طالقانی، پرتوی از قرآن، قسمت جزء سی ام، ص ۲۴۵.

انسان ها چنین افرادی وجود دارند و به این حقیقت رسیده اند و انسان ها فقط آنانی نیستند که در این فیلم دیده می شوند، بلکه کسانی نیز هستند که زمان خود را با روشنایی به پایان می برند، نه تاریکی و ظلمت.

حقیقت زمان و فلسفه زمان، رسیدن به آزادی و رستگاری و بهره مندی انسان است که به صورت منشور و اصولی عمیق و کامل در سوره «عصر» می توان یافت و این نگاه و سخن دین اسلام است نسبت به اعتقادی که از دیرباز در میان ایران و یونان باستان وجود داشته است تا دیگر ادیان ماقبل اسلام. حقیقتی که در فیلم با ساختاری بسیار محکم و جذاب و اثرگذار بیان شده، قسمتی از حقیقتی است که دین اسلام نسبت به زمان معتقد است و اسلام این حقیقت را به صورت کامل تر روشن ساخته و بیان کرده است.

## ۴. بررسی و تحلیل فیلم مستند باراکا (Baraka)

### اشاره

محصول: امریکا

مدت: ۹۶ دقیقه

کارگردان: رون فریک (۱)

سال ساخت: ۱۹۹۲

### الف) روند محتوایی فیلم برای ارائه مفهوم

۱. فیلم با تصاویری زیبا از کوه ها و دشت و شامپانزه ای که گویی از حضور انسان کاملاً بی اطلاع است و در فضای سرد و برف گرفته در یک چشمه گرم (آب معدنی) در آسایش و آرامش به سر می برد، شروع می شود. گویی



---

۱- Ron Fricke

آسمان و ستارگان و در یک کلام، خداوند، این آرامش را از آنان می گیرد و خبر آمدن انسان به آنها می رسد.

۲. در نمای بعد، خورشیدگرفتگی را می بینیم که نام فیلم بر روی آن نقش می بندد. در ادامه فیلم تا انتها جریان خورشید گرفتگی و تفسیری که فیلم ساز از آن در ذهن خود داشته است، به تصویر کشیده می شود.

۳. با حضور انسان در نماهای بعد، او را در حال عبادت و امر مقدس یکتاپرستی می بینیم که به این وسیله، برای خود، آرامش و سکون قلبی و معنوی را طلب می کند و با این اطمینان قلبی که از همراهی با طبیعت خداوندی دارد، لذت می برد و به زندگی رو به تکامل خود ادامه می دهد.

۴. به مرور، انسان با تکامل ذهنی و مالی خود به جایی می رسد که گویی در گرفتاری می افتد. فیلم ساز، این مفهوم را به سرعت و با تصاویری مختصر از زندگی هولناک شهری و گرفتار آمدن انسان در دام غفلت و تکنولوژی و شعله های فرّار آتش به تصویر می کشد که در ادامه فیلم، این جریان ناگوار و منحط بشری را مشروح، تصویر می کند.

۵. در نماهای پایانی این بخش، برای شروع به تفصیل این جریان، راهبه ای را در اتاق خود از نمای پشت سر نشان می دهد که به بیرون نگاه می کند و گویی در افق نگاه و ذهن اوست که امواج متلاطم دریا را می بینیم که خود را با فشار از درون صخره ای عظیم به کنار ساحل می رسانند. تصاویر بعدی مانند آتش فشان در حال فوران که بیدار شده است؛ صخره هایی که از تاریکی بیرون می آیند؛ امواج دریا و اختاپوسانی که نظاره گر هستند؛ انسان هایی بدوی از بزرگ تا کوچک که روی بدن خود نقوش و خطوطی ساده ترسیم می کنند و آویزان هایی تزیینی به خود می آویزند تا زیبا شوند و

در مراسم رقص و آیین معنوی شرکت کنند و آواز سر دهند؛ پرندگان که در فراز آسمان، دسته جمعی به سمتی می روند و صدایی دل نشین دارند و آبشارهای عظیمی که صدایشان گوش نواز است، همه و همه، از عجین شدن انسان با طبیعت و همراه شدن انسان با هستی حکایت می کند که در ورای این فضاها به آن آرمان معنوی و آرامش درونی رسیده است.

۶. از اینجا به بعد، کارگردان می خواهد مخاطب خود را با فصلی دیگر از زندگی انسان آشنا سازد. به همین دلیل، تصاویر زیر را نشان می دهد: قطع درختان؛ چهره مبهوت یک سرخ پوست بدوی؛ انفجار در کوه؛ بچه ای معصوم که به دامن سبز درختان و برگ ها پناه آورده است و گویی نظاره گر زندگی شهری است که انسان ها از بزرگ و کوچک، خود را در این خانه های متراکم زندانی کرده اند و کودکانی که به نوعی، خود را به وقت گذرانی های بیهوده مشغول ساخته اند (بر خلاف کودکان نیاکان آنان در نماهای قبل که همچون بزرگان خود مشغول پرستش و تعظیم نیروهای الهی بودند)؛ تصاویر خانه های روی هم قرار گرفته؛ آپارتمان های بلند و متراکم؛ گورستان های آپارتمانی؛ تصویری از یک الهه روی دیوار که گل و لای روی آن انداخته شده؛ حضور هواپیمایی عظیم بر فراز این زندگی؛ کارخانه سیگار و کارگرانی بسیار زیاد که مشغول ساختن افیونی برای خود هستند تا شاید با این سیگار و دخانیات به آرامش درونی که گم کرده اند، برسند؛ زندگی شلوغ و پرازدحام مردم در صف های مترو؛ پناه بردن به چشمه آب گرم تا در این زندگی ناآرام شاید آرامشی یابند؛ نقاشی هایی که از دیوها بر بدن خود کشیده اند (و نشان دادن تصویری از همان نقاشی ها که بسیار ساده و ابتدایی بر روی بدن یک انسان اولیه ــ که قبلاً آن را دیدیم ــ عمل مقایسه گذشته و حال را به

مخاطب گوشزد می کند). سرعت بخشیدن به تصاویری از زندگی مدرن مردم در کارخانه های مونتاژ قطعات الکترونیکی؛ ازدحام و ترافیک سنگین در رفت و آمد انسان ها در مترو؛ مقایسه این انسان های پر شتاب با جوجه های یک کارخانه جوجه کشی ــ این جوجه ها در حال پیمودن یک مسیر مشخص و محتوم هستند و سرنوشت بدی خواهند داشت که همانا بزرگ شدن و رفتن در قفس هایی فشرده و به هم چسبیده است و این، نهایت لذت از زندگی است که این گونه برای آنان رقم خورده است ــ نشان دادن اتوبان شلوغ و احاطه شده از سوی آپارتمان ها و برج های بلند، به این نکته اشاره دارد که انسان در این مسیر، سرنوشتی شبیه سرنوشت جوجه ها خواهد داشت. زندگی به دور از آرامش و معنویت انسان سبب می شود کارگردان فریاد بیداد انسان را از این زندگی، در تصویری از یک مرد نشان دهد که صورت سفید و موهایی پریشان و حالتی مسخ شده دارد.

۷. این پایان کار نیست. گویی فریاد او به جایی نمی رسد و همچنان این انسان مسیر بدبختی خود را ادامه می دهد. پس با نمایش تصاویری از یک الاغ ادامه می دهد که یک گاری را در یک سر بالایی به سختی می کشد. زیاده خواهی انسان و فشار بر هم نوعان خود سبب می شود عده ای دیگر در سختی مطلق و زیر فشار زندگی کنند؛ انسان هایی که در میان آشغال ها به همراه حیوانات خود به دنبال نیازها و گذران زندگی خود هستند. انسان هایی که از شدت فقر در کنار خیابان ها و زیر پل ها زندگی می کنند، حمام می کنند، غذا می خورند و کودکانشان کنار خیابان ها سرگرمند. عده ای دیگر هم علاوه بر فقر اقتصادی به فقر فرهنگی و معنوی گرفتارند که سبب کشیده شدن آنان به هرزگی و هجوم به کاباره ها می شود تا دیگران بر آنان سلطه پیدا کنند و

ص: ۱۷۷

حق و حقوقشان را تصاحب کننـد. عـده ای سودجو نیز با کشـتار انسان های بی گناه (با نشان دادن آتش گرفتن چاه های نفت کویت و عکس هـای اسـیران جنگی و جمجمه ها و اسـتخوان های باقی مانـده از جنایت های خِمِرهای سـرخ در کامبوج) می خواهنـد به مقاصد دنیوی خود برسـند. سـپس با نشان دادن تصاویری از مجسـمه های سـربازان و حکمرانان گذشـته مصـری و هخامنشـی و چینی اشـاره می کنـد که میـل به کشـتار هم نوع و خودخواهی برای رسـیدن به منـافع بیشتر و آرامش پوشالی در نیاکان آنان نیز بوده است. این است سرنوشت انسان از درآمیختن با تکنولوژی و مدرنیته شدن.

۸. میل به خـداپرستی و رسـیدن به آرامش درونی و قلبی هنوز برای انسان حاصل نشـده است و تنها راه رسـیدن را بازگشت به طبیعت و آرام گرفتن در دل طبیعت و راز و نیاز با خـدا می بیند. ازاین رو، دوباره انسان را می بینیم که به طبیعت بازمی گردد و زنـدگی و مرگ خود را بـا آب و آتش و آسـمان و خورشـید و سـتارگان عجین می کنـد تا به آن آرامش درونی برسـد (با نشـان دادن تصـاویری از هنـدوها و مناسـک آنـان که خود را به آب می زننـد و امری الهی را می پرسـتند و از آب برای ادامه حیات خود اسـتفاده می کنند، آشامیدن، استحمام، شستن لباس ها، سپردن مردگان خود به آب و در نهایت، سوزاندن و تبدیل کردن آنان به دود و خاکستر تا به این وسـیله به طبیعت بازگردنـد و در آرامش ابـدی فرو رونـد...). در اینجا، تصویری از یک سیاه پوست آفریقایی را می بینیم که با پرش های بلند خود به سـمت آسـمان، تلاش می کند خود را به آسمان نزدیک کند تا شاید مانع تسلط مدرنیته بر سنت و خداپرستی شود که کارگردان از تصویر خورشیدگرفتگی برای القای این مطلب استفاده می کند که همانا خورشید، نماد سنت و دین گرایی است و کسوف، نماد مدرنیته و سکولار.

ص: ۱۷۸

۹. کارگردان با نشان دادن نوری که از پس خورشیدگرفتگی بیرون می آید و تمام تصویر را روشن می کند و تصاویری دیگر از عبادت و مناسک ادیان و قومیت های مختلف ژاپنی، ایرانی، مسیحی، آفریقایی و... و تصویری از دریایی آرام که در آن، شمع هایی روشن در ظرف هایی کوچک دیده می شود که در آب رها می شوند و به سوی افق دوردست و خورشید حرکت می کنند، به این مطلب اشاره دارد که بشر از تسلط بر طبیعت و تغییر آن، ناتوان است و سنت و طبیعت همیشه پیروز است.

۱۰. سپس با بازگشت به همان راهبه ای که در اتاق خود رو به بیرون نشسته (اشاره شده در مورد پنج) شرح تفصیلی خود را در زبان تصویر به پایان می رساند و با حرکت آرام دوربین از پشت سر به سمت او تا نزدیک شدن کامل و به سیاهی رفتن تصویر، گویی می کوشد مطلب انتهایی را بیان کند.

۱۱. با بیرون آمدن تصویر از سیاهی، آسمانی پر از ستاره و ابر را می بینیم که به سرعت در حال گذر از فراز دشت و کوه ها و صخره ها و بناهای قدیمی بازمانده از حکومت های گذشته است و در آنها دیگر از انسان خبری نیست جز تنه درخت خشکیده ای که در برابر عظمت و بزرگی آسمان و هستی، ناچیز و در حال فناست و به عجز و ناتوانی اقرار دارد. با نشان دادن این تصاویر هم به این مطلب اشاره دارد که پایداری آسمان و زمین و نیروی عظیم الهی همیشگی است و انسان در برابر خداونـدِ باقی، فناشدنی است که باید از این رهگذرِ حضور در دنیا به خدا پناه برد و از او عافیت و آرامش و زندگی همراه با سعادت ابدی خواست.

در این فیلم، کارگردان با الهام از تصاویر طبیعت و زندگی مدرن شهری وابسته به تکنولوژی، آیین و ارجاع به مناسک مختلف در ادیان مختلف

ص: ۱۷۹

شرقی و غربی، می خواست نتیجه بگیرد انسان ها به طور فطری به خداپرستی، میل و به نیروی الهی اعتقاد دارند که زندگی مطلوب آنان در گرو تعظیم و احترام به اوست. از پرتو این تعظیم و احترام نیز انسان به سکون و آرامش قلبی و درونی می رسد؛ آرامشی که برای او ارزش بسیار حیاتی دارد.

می توان گفت تلاش کارگردان در راستای بیان دو نکته بسیار مهم است که خداوند نیز در قرآن به آن اشاره کرده است:

۱. «وَما خَلَقتُ الجِنَّ والاِنسَ اِلّا لِیعبُدُون» به این معنی است که «ما (خداوند) جن ها و انسان ها را نیافریدیم مگر برای اینکه خدای خود را عبادت کنند». (ذاریات: ۵۶)

۲. «اَلا بِذِکرِاللهِ تَطمَئِنُّ القُلُوب» به این معنی است که «همانا با یاد و ذکر خداست که دل ها آرام می گیرد». (رعد: ۲۸)

### ب) کلیات محتوایی فیلم

این فیلم می کوشد انسان را به راز زندگی و روح طبیعت رهنمون سازد. «باراکا»، فیلمی بی کلام درباره آیین و رسوم و مذاهب و روند تکوین جامعه بشری در سطح جهان است. مفهوم این فیلم را در این عبارت می توان خلاصه کرد: «تقابل سنت و مذهب با مدرنیته و سکولاریسم.» با توجه به جهت گیری مذهبی و عرفانی فیلم که در عنوانش نیز مشهود است، آن را به نوعی در ژانر فیلم های مستند با موضوع های دینی می توان قرار داد.

فیلم پس از ارجاع به طبیعت بِکر در یک صبح، با نشان دادن یک رشته مناظر طبیعی و انسان هایی آغاز می شود که مشغول عبادت و انجام مناسک دینی هستند. آتش فشان، آبشار، جنگل، هزاران راهب که به دعا و نیایش مشغولند، مردمی که بدنشان را نقاشی می کنند، رقص های دسته جمعی قبایل سرخ پوست، فقر، زندگی سریع شهری، کارخانه ها و در پایان همه اینها، جنگ، بیشتر صحنه های این فیلم را تشکیل می دهند. به این ترتیب،

کارگردان، فلسفه زندگی را دوباره در روح انسان می دمد، افق دید وسیع تری را به انسان می بخشد و در پایان فیلم، مخاطب را به تفکر در ماهیت و ذات زندگی بشری وا می دارد.

در فیلم باراکا سعی می شود آیین های سنتی و مذهبی از فرهنگ های گوناگون نشان داده شود که منابع آرامش روانی و فکری انسان ها در طول تاریخ بوده اند. تغییر مراحل زندگی بشری در فیلم با نمایش صحنه ای از آسمان شب و ستاره هایش و تغییر موسیقی رقم می خورد که شاید قصد دارد این تحولات را به نوعی به مشیّت الهی نسبت دهد. در بیشتر صحنه ها، حالت چهره انسان که محور اصلی فیلم را تشکیل می دهد، نمایان گر آرامش، هدف مندی و درون گرایی است که غم و شادی یا نمودی از گریه و خنده در او دیده نمی شود.

دود آتش فشان و دودی که در مراسم مذهبی وجود دارد، نمادی از آمیختگی زندگی انسان ها و طبیعت در سرآغاز شکل گیری جهان و بیان گر پیوند میان آرامش موجود در طبیعت با زندگی سنتی و قبیله ای جوامع اولیه است.

در ادامه، کارگردان بدون در نظر گرفتن نقطه عطف معینی و تنها با تغییر ریتم موسیقی، ظهور جوامع کشاورزی و سپس صنعتی را به تصویر می کشد: قطع درختان، انفجار دینامیت، ساختمان های بلند و به هم چسبیده، هواپیما و کارخانه های بزرگ، نشان از ظهور جامعه صنعتی دارند. در این قسمت، کارگردان با تمرکز بر ژاپن به عنوان نماد تکنولوژی گرایی، سرعت حرکت انسان ها را بیش از حالت عادی نشان می دهد. در این میان، راهبی که زنگوله ای در دست دارد، با طمأنینه و آهنگی آهسته تر از بقیه حرکت می کند

ص: ۱۸۱

و با صدای زنگش تلویحاً به انسان ها نهیب می زند و آنها را به زندگی همراه با معنویت و آرامش دعوت می کند.

یکی از زیباترین قسمت های فیلم، مقایسه بین رفت وآمد گیج کننده مردم در آسانسورها، چهارراه ها و پله ها، با حرکت بی اختیار و غیرارادی جوجه ها در ماشین های جوجه کشی است؛ حرکت در مسیری یکسان به سوی مقصدی محتوم. اینجاست که کارگردان، فریاد بشریت را از مدرن شدن سریع و سرسام آور که او را از معنویت سرچشمه گرفته از دین و سنت جدا ساخته است، از حنجره یک ژاپنی با چهره ای ترسناک سر می دهد.

در ادامه فیلم، صحنه های تکان دهنده ای از فقر و بدبختی را می بینیم که دامن بشریت را در اواخر قرن بیستم گرفته است. انسان های محتاجی که در میان زباله های حاصل از زندگی شهری همراه با حیوانات به دنبال نیازهای زندگی و غذای خودشان می گردند. موسیقی فیلم در اینجا مرثیه ای برای سرنوشت محنت بار بشریت است. با این حال، این پایان کار نیست؛ صحنه هایی از آتش گرفتن چاه های نفت کویت، توجه بیننده را به مصیبتی عظیم تر یعنی جنگ می کشاند. فیلم می کوشد از مسائل سیاسی و هرگونه رویکرد ایدئولوژیک به دور بماند، اما تصاویری از جنایات خِمِرهای سرخ در کامبوج را نیز نشان می دهد؛ از جمله تصویری از صدها جمجمه انسان که روی هم تلنبار گشته است. چهره نظامیان در فیلم، چهره ای سرد، غمگین و مبهم است. گویا به عقیده کارگردان، انسان تنها سوژه این تحوّلات و رویدادها و ناظر این دگرگونی هاست. در واقع، کارگردان، انسان ها را نیز قربانیان روند مدرنیته و تخریب منابع سنتی و دینی و آرامش درونی بشر می داند و البته به دنبال مقصر این جریان نمی گردد. آنچه مسلّم است، با

پیشرفت مادی و صنعتی، آرامش و امنیت، نه تنها برای حیوانات، جنگل و دریا، بلکه برای انسان ها نیز دست نیافتنی تر از پیش گشته است.

در پایان فیلم، مانند آغاز آن، صحنه ای از خورشیدگرفتگی نمایش داده می شود و شاید از این طریق، ناتوانی بشر در تغییر آن و در واقع، ناتوانی انسان از تسلّط تام بر طبیعت را یادآوری می کند.

در صحنه های پایانی فیلم، چهره زنی ایرانی را می بینیم که چادر بر سر دارد و لبخند می زند. همچنین طواف مسلمانان به دور کعبه به تصویر کشیده می شود. بدین ترتیب، تلویحاً بازگشت بشر به معنویت و دین نشان داده می شود و رجوع به دین و مظاهر سنتی تنها گریزگاه برای انسان سرگشته عصر مدرن بیان می شود.

ص: ۱۸۳

## فصل پنجم: همراه با برنامه سازان

### ۱. پیشنهادهای برنامه سازی (محورها و ایده ها)

### الف) ایده های برنامه ای در زمینه اعتقادات

#### محورهای قابل طرح

#### ۱. چرا درباره دین تحقیق کنیم؟ آیا لازم است؟ چرا و چه سودی دارد؟ چه تأثیری در زندگی حال و آینده خواهد داشت؟

**اشاره**

در پاسخ به این پرسش ها، سه استدلال را می توان بیان کرد:

**الف) قاعده دفع ضرر محتمل**

تمام انسان های روی زمین را از یک نظر به دو دسته می توان تقسیم کرد:

یک ـ در نظر خداپرستان (به صورت اعم) که می گویند یک سازنده حکیم، دانا و توانا، عالم را آفریده است، مرگ، پایان همه چیز نیست.

دو ـ مادی گرایان (با انواع متعددشان) که فقط قائل به تولد انسان، زندگی و در نهایت، مرگ او هستند، مرگ را پایان همه چیز می دانند.

در برخورد با این دو فکر چگونه باید عمل کرد؟ آیا باید بی اعتنا بود همانند مادی گرایان یا احتمال خطر عظیم وقوع عالم پس از مرگ و حساب و عقاب و بهشت و دوزخ ابدی را داد؟ آیا عقل، انسان را ملزم به تحقیق

نمی کند؟ همانا قانون دفع ضرر محتمل، ما را ملزم به تحقیق درباره دین و ادعای خداپرستان می کند.

### ب) شکر منعم

شکر منعم، انسان را به بررسی و تحقیق وا می دارد. برای مثال، هرگاه شما به همراه کسی که به میهمانی بزرگی دعوت شده باشد، به جایی بروید که میزبان را درست نمی شناسید، هنگام حضور به این امر فکر خواهید کرد که میزبان را بشناسید تا از او تشکر کنید. حال با نگاه به این سفره گسترده آفرینش و انواع نعمت هایی که در اختیار ما قرار دارد (چشمان بینا، گوش های شنوا، عقل و هوش، نیروهای مختلف جسمانی و روانی، انواع امکانات و وسایل مادی و طبیعی)، بی اختیار به این فکر می افتیم که بخشنده و خالق این همه نعمت را بشناسیم تا از او تشکر کنیم. این احساس فطری و عقلانی شکر منعم، خود، دلیلی است بر لزوم ادله خداپرستان و تحقیق درباره دین.

### ج) انتخاب موضع صحیح

انسان نیازهای فراوانی دارد اعم از نیاز فردی و جمعی؛ از لباسی که می خواهد بپوشد، مسکنی که می خواهد در آن زندگی کند، غذایی که می خواهد بخورد تا در روابطی که با انسان های دیگر دارد، حتی در سطح حکومت ها. این نیازها را باید چگونه تأمین کند تا برای خود و دیگران، ضرری نداشته و راه صحیح را برگزیده باشد. پس صحت انتخاب ما در رفع نیازمندی های خود و جامعه مان وقتی تأیید می شود که شناخت صحیح و جامعی نسبت به جهان پیرامون خود داشته باشیم.

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

ص: ۱۸۵

## ۲. صفات خداوند

صفات خداوند در عقل و وهم ما نمی گنجد و او درحقیقت، یک صفت بیش ندارد؛ یعنی ذاتی است مستجمع جمیع کمالات. مفهومش نیز آن است که از بی نهایت نقص، پیراسته است. در توضیح بیشتر می توان گفت ذات پاک خداوند دو صفت بیش ندارد: یک صفت ثبوتی و یک صفت سلبی؛ یعنی «او بی نهایت کمال را دارد» و از «بی نهایت نقص، پیراسته است.» از بعد دیگر، می توان گفت خداوند بی نهایت صفت ثبوتی (صفات جمال) و بی نهایت صفات سلبی (صفات جلال) دارد؛ زیرا کمال و نقص دارای درجه اند. پس او بی نهایت درجه کمال دارد و از بی نهایت درجه نقص مبراست. باید توجه داشت که تعدد این صفات از دریچه چشم و ساخته عقل ماست و چون محدود هستیم، او را از دریچه های مختلف می بینیم، و گرنه تمامی صفات او از حقیقت واحدی خبر می دهند؛ زیرا تعدد در ذات خداوند محال است. تعدد موجب تغایر و اختلاف است و ذات پاک خداوندی را محدود می سازد.

از جمله صفات خداوند، توحید و یکتایی خداوند است؛ یعنی خالق عالم، وجودی است مطلق و نامحدود از جمیع جهات و می دانیم که نامحدودِ حقیقی، یکی بیش نیست؛ زیرا نامحدود بودن، به معنی بی مرزی است و اگر متعدد شد، مرز لازم خواهد داشت. پس معنی یگانگی او این است که: «هیچ گونه نظیر و مانندی برای ذات بی پایانش تصور نمی شود» یا «ذات خداوند، مرکب از اجزایی نیست و هیچ گونه ترکیبی در ذات او امکان ندارد.» اصولاً ذات بی نهایت نمی تواند نظیر داشته باشد. همچنین مفهوم داشتن جزو، محدودیت خواهد بود.

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

ص: ۱۸۶

## ۳. اقسام توحید

### اشاره

صفت توحید را در چهار مرحله می توان تصور کرد:

### الف) توحید ذات

خداوند ذاتی است که «هیچ گونه مثل و مانند و شبیه برای او نیست»؛ یعنی «ذاتی است از هر جهت، بی نظیر و مطلق» و از هیچ گونه اجزایی ترکیب نیافته است.

### ب) توحید صفات

همه صفات خداوند به یک چیز بازگشت می کند و این ما هستیم که او را از دریچه های مختلف نگاه می کنیم؛ گاهی از دریچه توانایی و گاهی از دریچه حضور او در همه جا و عالم به همه چیز. حقیقت او یک ذات بی پایان، بی نهایت و بی نیاز از هر چیز است و اساساً تعدد در یک هستی مطلق نمی تواند مفهوم داشته باشد؛ زیرا محدودیت و ابتدا می آورد.

### ج) توحید افعال

تمام کارهای دو جهان به ذات خدا باز می گردد و هر موجودی هرگونه خاصیتی دارد، از اوست. سوزندگی آتش، درخشندگی آفتاب، زیبایی گل و حتی کارهایی که ما انجام می دهیم، از ناحیه خداست.

### د) توحید عبادت

هیچ کس جز خدا شایسته پرستش نیست و هیچ مقامی در جهان جز خداوند شایسته و لایق این مقام نیست. به عبارت دیگر، عامل اصلی عبودیت و بندگی و اطاعت بدون قید و شرط یا مالکیت است یا بخشنده نعمت ها بودن یا عظمت و بزرگی مقام یا آگاهی از مصالح واقعی بندگان. تمام اینها مخصوص ذات پاک خداوند است.

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

ص: ۱۸۷

### ۴. اثبات علم خداوند

#### اشاره

علم، آگاهی از کمالات است و چون خالق، دارنـده همه کمالات است و نقص در او راه نـدارد، پس او دارای علمی نامحدود است. این مطلب را به دو روش می توان ثابت کرد:

#### الف) آفرینش، دلیل علم خدا به همه چیز است

نظم و هماهنگی حیرت انگیزی در تمام موجودات این جهان جلوه گر است و هر انـدازه بر دانش ما افزوده شود، وحدت و یک پارچگی این جهان و هماهنگی قوانین منظم آن روشن تر می شود. با توجه به اینکه هر دستگاه هماهنگ و منظم، از هدف و وجود یک مبدأ علم و قدرت خبر می دهد، ثابت می شود که پدیدآورنده این دستگاه، پیش تر، از تمام جزئیات کار خود، با خبر بوده است؛ زیرا نظم و هماهنگی در تمام جزئیات آن مشاهده می شود. هر کجا نظم و هماهنگی و حساب است، دانش و نقشه و طرح محاسبه شده ای در کار است.

#### ب) کسی که همه جا حاضر است، همه چیز را می داند

او وجودی «نامحدود و مطلق» است. برای ما که محدودیم، «گذشته»، «آینده»، «دور» و «نزدیک» وجود دارد؛ زیرا از نظر زمان محدود هستیم. آن وقت که نبوده ایم، گذشته است و آنچه بعد از ما خواهد بود، آینده است. از نظر مکان نیز محدودیم؛ چون اینجا هستیم و به طور طبیعی، در جای دیگر نخواهیم بود. برای وجودی که از هیچ نظر محدودیت نـدارد، گذشته، آینـده و حال، اینجا و آنجا معنی نـدارد. او همه جا هست و در همه زمان ها بوده است و خواهـد بود. بنابراین، معنی ندارد چنین کسی از چیزی بی اطلاع باشد. او همه حوادث را در تمام قرون می بیند. این ماییم که همچون زندانی در محدوده زمان و مکان قرار گرفته ایم و حوادث را جزء جزء می بینیم. او از

کرانه های «ازلیت» تا «ابدیت»؛ یعنی از گردش تمام ستارگان و کهکشان ها و عالم پر غوغای سحابی ها، حرکات مرموز الکترون های جهان در دل اتم ها، جنبش میلیاردها موجود زنده کوچک و بزرگ در اعماق دریاها، لرزش برگ های درختان، تمام کوه ها و جنگل ها، زمان قطعی شکفتن هر غنچه و باز شدن گلبرگ ها، جریان امواج نسیم ها در قله کوه ها و خمیدگی دره ها و از همه چیز این عالم آگاه است.

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

## ۵. هدف از خلقت از دیدگاه اسلام چیست؟

با مراجعه به منابع اسلامی می توان به این پاسخ رسید. خداوند متعال در آیه ۵۶ سوره ذاریات می فرماید: «مَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ؛ من جن و انس را خلق نکردم، مگر برای اینکه مرا عبادت کنند.» خداوند در این آیه، با صراحت، هدف خلقت را عبادت مطرح کرده است. در تفسیر این آیه آمده است که ابوبصیر می گوید: از امام صادق۷ معنی آیه ۱۱۸ سوره هود را پرسیدم. ایشان فرمود: «خَلَقَهُم لَيأمُرَهُمُ بِالعِبادَه؛ آنها را خلق فرموده است تا آنان را به عبادت امر کند».

عبادت به معنی پرستش و تسلیم کامل در برابر ذات پاک خداوند است و آنکه چنین حالتی را دارا باشد، از آرامش و اطمینان خاصی برخوردار است. بنابراین، عبادت در حقیقت، اشاره به همان آرامش و اطمینان خاص است و نقطه مقابل آن، پیوستگی به عالم ماده است که همواره اضطراب و تزلزل آفرین است. بنابراین، ارتباط خاص با حضرت حق یعنی وجود نامحدود او، هدف اصلی خلقت محسوب می شود و این همان مطلبی است که در عبادات اسلامی و دیگر اعمال انسان به عنوان تقرب الی الله ذکر می شود.

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

ص: ۱۸۹

## ۶. اثبات قدرت و دانایی برای خداوند متعال به دلیل هماهنگی و نظم در جهان آفرینش

خداپرستان جهان می گویند: وجود نظم و هماهنگی در جهان، دلیل وجود آفریدگاری قادر و دانا است. در توضیح بیشتر این مطلب باید گفت برای رسیدن به هر هدفی، هماهنگ ساختن حداقل دو چیز در نسبت های معین لازم است و این معنی که باید دو چیز را با نسبت های معیّن در کنار یکدیگر قرار دهیم تا نتیجه ای از آن گرفته شود، بازگوکننده آن است که انتخابی صورت گرفته و انتخاب، دلیل علم، قدرت و اختیار است. بنابراین، اگر در عالم، اشیایی را ببینیم که هدف معیّنی را تعیین می کنند یا جهان را هماهنگ بیابیم، باید دست علم، قدرت و انتخاب را در آن ببینیم.

ادعای خداپرستان به دو بخش بازمی گردد:

الف) هر کجا هماهنگی و نظم است، هدف و نقشه و علت، جلوه گر می شود و نشانه علم، آگاهی و قدرت است.

ب) جهان یک واحد هماهنگ است و نه تنها مجموعه جهان چنین است که موجودات آن هرکدام به طور جداگانه نیز متشکل از اجزای مختلف و هماهنگ هستند. اگر ذره ای از جهان کم یا زیاد شود، در کل نظام عالم تأثیر خواهد کرد و هیچ موجودی از موجودات جهان را نمی توان زاید، بی خاصیت و نابجا دانست، بلکه همه چیز در جای خود بجا و صحیح است، گرچه ما از آن آگاهی نداشته باشیم. در قرآن می خوانیم: «رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذا بَاطِلًا سُبْحَانَکَ». (آل عمران: ۱۹۱)

در اثبات نظم و هماهنگی و نظام هماهنگ هستی می توان بی شمار مثال و مصداق آورد، از جمله مطالعه در موجودات بسیار ریز تا موجودات عظیم و کهکشان ها که گل سرسبد خلقت و احسن الخالقین، انسانی است که در خود دنیای شگرف و منظم دارد. بقای انسان به وجود نظامی هماهنگ در کل

هستی بستگی دارد، مانند وجود گیاهان و حیوانات. بقای آنها نیز به چیزهایی دیگر چون نور، هوا، آب، خورشید، ماه، ستارگان، کوه ها، دریاها، نظام منظومه شمسی، حرکت زمین و شب و روز، سرما و گرما بستگی دارد. پس می توان گفت که عالم در ربط کامل است و هماهنگی جهان در مجموع و هماهنگی اجزای آن بازگوکننده نیاز به خالق واحد مطلق است.

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۷. اثبات عدالت برای خداوند

در اصول عقاید شیعه، عدل، دومین اصل است و یکی از اصول مذهب تشیع معرفی شده است. در اصطلاح وقتی می گوییم «خداوند، عادل است» باید آن را به دو بخش تقسیم کنیم: یکی، «عدالت خداوند در تکوین و آفرینش» و اینکه هر چیز در جای خود به کار رفته است. دیگری، «در تشریع قانون گذاری، حکم، قضاوت، پاداش و کیفر»؛ یعنی قوانین آن بجاست و موجب رشد و کمال بشر است و با هدف خلقت هماهنگ است و پاداش و کیفر هر کس به نسبت کردار و رفتارش تعیین می شود و هیچ گونه تبعیض و ناروایی در مورد آنان روا نمی دارد.

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۸. لزوم بعثت انبیا (نبوت عامه)

اگر انسان بر تمام مسیر زندگی خود یعنی دنیا و آخرت مسلط بود، راه مشخصی را می پیمود و در آن صورت، آزمایش و حتی اختیار و انتخاب، مفهوم نداشت. همچنین اگر کل مسیر تاریک بود و انسان نسبت به این جهان و آن جهان، ناآگاه محض، اختیار و آزمایش بی معنی می نمود. نسبت به مسیری که نیمه ای از آن روشن و نیمه ای تاریک است، در صورتی آزمایش و اعمال اختیار می تواند مفهوم پیدا کند که انسان نسبت به بخش تاریک یا عالم

غیب در آگاهی قرار گیرد. برای مفهوم پیدا کردن آزمایش و اختیار، لازم است از ناحیه آفریدگار هستی که عالم الغیب و الشهاده است، کسانی برای آگاهی دادن به انسان بیایند تا دریابد آثار عملش در آن عالم چه خواهد بود. بنابراین، هدف خلقت، بعثت انبیا را ایجاب می کند. انبیا مبعوث می شوند تا در مرحله اول، «خوب» و «بد» یا معیارها را به انسان ها تعلیم دهند. در مرحله دوم، خود، اسوه و الگو باشند. آنان آمده اند تا معیار اصلی قوانین و رفتار انسان را به او بیاموزند. به او بگویند که رفتار انسان، چه اعمال قلبی و چه جوارحی، چه فردی و چه جمعی باید بر چه اساسی باشد و یا چه معیاری انجام شود تا با هدف خلقت هماهنگ شود. پس بعثت انبیا برای تعلیم و تربیت انسان هاست و از این جهت که انبیا، خود، عامل کامل به این قوانین ـ اعم از قلبی و جوارحی ـ هستند، وجودشان اسوه و الگو است و همین امر موجب اطمینان و اعتماد انسان ها می شود. پس بحث نیاز به ارسال پیامبران را از چند جهت می توان پی گرفت:

الف) نیاز به تبیین هدف خلقت؛

ب) تعلیم دستورهای فردی و اجتماعی برای رسیدن به هدف؛

ج) تربیت انسان و لزوم وجود اسوه.

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

## ۹. نبوت خاصه و معجزه

### اشاره

نبوت خاصه در اعتقاد ما به معنی نبوت رسول گرامی اسلام، محمد مصطفی۹ است. مشعل هدایت در کف باکفایت فرزند عبدالله و نواده عبدالمطلب بود و دلیل ادعای پیامبری او، معجزه قرآن است. در اینکه این شخصیت عظیم در بیش از ۱۴ قرن (تا امروز) در مکه ادعای نبوت کرده است، شک و تردیدی نیست. پیامبر اسلام همانند دیگر پیامبران معجزه ها و

ص: ۱۹۲

خرق عادت های بسیاری داشت، ولی معجزه ای که به عنوان سند زنده رسالتش معرفی می شود و با تحدّی (مبارزه طلبی) نیز همراه است و پس از ۱۵ قرن هنوز هم حالت اعجازش را دارد، «قرآن» است.

این کتاب بزرگ آسمانی سه امتیاز انکارناپذیر نسبت به تمام معجزه های پیامبران پیشین و دیگر معجزه ها دارد که عبارتند از:

**الف) قرآن مرز «زمان» و «مکان» را در هم شکسته است**

ما می توانیم همان قدر از آن بهره بگیریم که اصحاب رسول خدا۹ در آن زمان از آن بهره می گرفتند و چه بسا بیشتر. فاصله مکانی نیز نمی تواند در وضع اعجاز قرآن تأثیری داشته باشد؛ زیرا کسانی که در حجاز زندگی می کردند از کسانی که در روم و ایران زندگی می کردند، به قرآن، نزدیک تر نبودند.

**ب) قرآن یک معجزه روحانی است**

معجزه های دیگر پیامبران جنبه جسمی داشت، ولی الفاظ قرآن چنان معانی بزرگی دربردارد که در اعماق جان انسان نفوذ می کند و مغزها، اندیشه ها و ارواح انسان ها را مسخر می سازد.

**ج) قرآن یک معجزه گویاست**

پیامبران پیشین می بایست همراه معجزه خود باشند و برای معجزه بودن آن، مردم را به مقابله به مثل دعوت کنند، ولی قرآن یک معجزه گویاست و به معرفی دیگری نیاز ندارد. خودش به سوی خود دعوت می کند، مخالفان را به مبارزه می خواند و محکوم می سازد. همچنین پس از وفات پیامبر اسلام همچون زمان حیات او به دعوت خود ادامه می دهد.

ص: ۱۹۳

پس با توجه به ویژگی های بی شمار اعجاز قرآن از جمله «فصاحت و بلاغت» و «اخبار از غیب» و اینکه پیامبر اسلام به وسیله آن به تحدّی و اثبات نبوت خود از سوی خداوند دعوت کرده است، نبوت خاصه پیامبر را می توان ثابت کرد.

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

## ۱۰. معجزه، راه شناخت انبیا

انبیا را چگونه می توان شناخت تا با اعتماد کامل به سخنان آنها عمل کنیم و وجودشان را الگو و اسوه قرار دهیم؟ اگر رسولی برای هدایت خلق فرستاده شود، ولی نشانه و علامتی نداشته باشد که معلوم سازد از جانب آفریدگار است، هماهنگی در خلقت انجام نیافته است.

معجزه، نشانه شناسایی پیامبران راستین است. معجزه کار خارق العاده ای است که از قدرت افراد بشر، به اتکای نیروی بشری، خارج است. آورنده آن مدعی نبوت است و دعوت به مقابله به مثل (تحدّی) نیز می کند. بنابراین، معجزه باید جنبه های سه گانه زیر را داشته باشد:

الف) این کار خارق العاده به کلی خارج از حدود توانایی نوع بشر باشد و هیچ کس حتی نوابغ جهان نتوانند به اتکای نیروی انسانی، همانند آن را بیاورند.

ب) باید با دعوی پیامبری همراه باشد؛ یعنی آورنده آن به عنوان یک سند زنده برای صدق رسالت خود از طرف خدا آن را انجام دهد.

ج) باید با «تحدّی» یعنی دعوت به معارضه و مقابله همراه باشد، به این معنی که از تمام انسان ها دعوت کند اگر می توانند مانند آن را بیاورند.

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

ص: ۱۹۴

### ۱۱. ادله لزوم معاد

با قبول اینکه خلقت و هستی، هدفمند است، باید به دنبال این امر بود که آیا این هدف در این عالم دنیا تحقق می یابد و به همین مدت کوتاه عمر منحصر می شود یا اینکه ادامه دارد و پس از این عالم، مرحله تحقق هدف خواهد بود؟ بنابراین، بحث درباره حیات پس از مرگ مطرح می شود. از جمله مباحث مطرح در این موضوع، ادله لزوم معاد است. در مورد لزوم معاد، برهان های متعددی اقامه شده است، مانند:

الف) برهان هدف خلقت یا فلسفه آفرینش؛

ب) برهان حکمت خداوند؛

ج) برهان عدالت.

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۱۲. ادله امکان معاد

از جمله مباحث مطرح در این موضوع، ادله امکان معاد است که در این مورد مسائلی مورد بحث قرار گرفته است، مانند:

الف) خلقت آغازین انسان؛

ب) زندگی و مرگ گیاهان و رستاخیز آنها؛

ج) قدرت خداوند در زنده کردن مردگان؛

د) زندگی و حیات جنین.

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۱۳. اثبات امامت

بر اساس عقیده شیعه، امامت، ادامه اصل نبوت است و همان مستند و دلیلی که بعثت انبیا را الزامی می ساخت، اصل امامت را نیز الزامی می کند. شیعه بر این عقیده است که جامعه انسانی هیچ گاه از رهبری الهی خالی نبوده است و

نخواهد بود؛ زیرا هماهنگی در هدف خلقت، وجود حجت الهی را ایجاب می کند. امام صادق۷ فرموده است:

اِنَّ الارضَ لا تَخْلُوا اِلا و فیها اِمامٌ کَما اِن زادَ المُؤمنونَ شَیئا رَدَّهُم و اِنُ نَقَصُوا شَیئاً أتُمدّلهَمُ. (۱)

هیچ گاه زمین از امام خالی نمی شود تا اگر مؤمنان چیزی (بر دین) بیفزایند، آنها را (به حق) بازگرداند و اگر چیزی (از آن) کم کنند، آن را برایشان کامل سازد.

شیعه معتقد است پس از پیامبر اسلام، علی۷ و یازده تن از فرزندانش، یکی پس از دیگری، جانشینان منصوص پیامبر اکرم۹ هستند.

همچنین این بحث را با برخی پرسش ها می توان شروع کرد، مانند:

الف) اساس برنامه های اسلامی قرآن کریم است. آیا می توان گفت مسلمانان در مفاهیم کلمات آن اختلاف پیدا نمی کنند؟

ب) می دانیم هیچ جامعه ای بدون رهبر و پیشوا رشد نخواهد کرد. آیا پیامبر، خلیفه و رهبری پس از خود تعیین فرموده است یا خیر؟

ج) اگر تعیین فرموده است، کیست و اگر نفرموده است، چرا؟

د) آیا می توان تصور کرد پیامبر پس از آن همه تلاش های طاقت فرسا، جامعه اسلامی را پس از خود، بدون رهبر و راهنما رها سازد؟

هـ) آیا یک انسان عادی چنین کاری می کند؟

افزون بر آن، قرآن، سخنان پیامبر اکرم۹ و دستورهایش را حجت و لازم الاتباع می داند. احادیث ثقلین، یوم الانذار، منزلت، غدیر و احادیث دیگر، امامت و رهبری امام علی۷ را تثبیت می کنند. آیات تبلیغ، ولایت و اطاعت نیز زمامداری امیر مؤمنان، علی۷ را الزامی می دانند. بر امامت پیشوایان دوازده گانه هم روایات اهل تسنن و هم احادیث شیعه گواهی می دهند.



---

۱- تفسیرالمعین، به نقل از: اصول کافی، ج ۱، باب زمین از حجت خدای متعال خالی نمی ماند.

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی .

### ب) ایده های برنامه ای در زمینه احکام

#### اشاره

خداوند متعال سلسله دستورها و برنامه های عملی برای انسان ها تبیین کرده است که اگر به آنها عمل شود، زندگی دنیایی به بهترین صورت اداره می شود و در آخرت، سعادتمند و رستگار خواهند شد. این دستورها را فروع دین می نامند. فروع دین، بسیار است، ولی مهم ترین آنها عبارتند از: نماز، روزه، زکات، خمس، حج، جهاد، امر به معروف و نهی از منکر.

#### محورهای قابل طرح

##### ۱. آموزش وضو و نماز

یکی از فرایض دینی که بر هر مسلمان واجب است روزانه آن را به جا آورد، خواندن نمازهای یومیه است که از سن بلوغ بر هر مسلمانی به عنوان تکلیف شرعی واجب می شود. ازاین رو، آموزش آن و انجام صحیح آن برای نوجوانان مکلّف، بسیار مهم است.

قالب های پیشنهادی: مستند گزارشی که به صورت بازسازی یا غیر محض تولید شده باشد.

##### ۲. آموزش احکام و اعمال حج

یکی دیگر از فرایض دینی که بر مسلمانان واجب می شود، به جا آوردن حج است. «بر هر مرد و زن که توانایی رفتن به خانه خدا را داشته باشند، واجب است به زیارت آن بیت مقدس مشرف شوند.» (آل عمران: ۹۱) پس آموزش احکام و اعمال آن، ضروری است.

قالب های پیشنهادی:

۱. مستند گزارشی که به صورت بازسازی یا آرشیوی تولید شده باشد.

۲. مستند ترکیبی که ساختار گزارشی ــ توصیفی داشته باشد.

### ۳. معرفی و شناخت مطهرات؛ چگونگی و کیفیت تطهیر آنها

مطهرات اصلی در اسلام پنج مورد است: آب، زمین، آفتاب، اسلام، برطرف شدن نجاست. هرکدام از این موارد احکام خاصی دارند که آشنایی با آنها ضروری است.

قالب های پیشنهادی: مستند گزارشی که به صورت بازسازی یا غیر محض تولید شده باشند.

## ج) ایده های برنامه ای در زمینه اخلاق

### اشاره

صفات خوب و صفات بد را در اصطلاح، اخلاق می نامند. صفات خوب، صفاتی هستند که سبب کمال و فضیلت نفس می شوند، مانند: عدالت، تواضع، اعتماد به خدا، بردباری، خوش بینی، خوش اخلاقی، صله رحم، احسان به پدر و مادر و ... . بر هر مسلمانی لازم است صفات و اخلاق نیك را بشناسد و بکوشد از آن صفات بهره مند شود. صفات بد، صفاتی هستند که سبب نقصان و انحطاط نفس می شوند، مانند: تکبر، خودبینی، بی صبری، بدخواهی، بداخلاقی و اسراف. بر هر مسلمانی لازم است اخلاق زشت را بشناسد و کوشش کند که آنها را از نفس خودش دور گرداند.

### محورهای قابل طرح

### ۱. قناعت کردن

امام علی(ع) فرمود: «اَلْقَناعَةُ مالٌ لا یَنْفَدُ؛ قناعت، ثروتی است پایان ناپذیر.»(۱) امام صادق۷ می فرماید: «مَنْ قَنَعَ بِما رَزَقَهُ اللهُ فَهُوَ مِن اَغْنَی النّاس.»(۲) امام صادق(ع): «اُنْظُرْ اِلَی مَنْ هُوَ دُونَکَ وَ لا تَنظُرْ اِلی مَنْ هُوَ فَوقَکَ فِی القُدْرِهِ فانَّ ذلِکَ اَقْنَعُ لَکَ بِما قَسَمَ اللهُ». (۳)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.



---

۱- . تفسیر المعین، به نقل از: نهج البلاغه، حکمت ۵۷.

۲- . تفسیر المعین، به نقل از: بحارالانوار، ج ۷۷، ص ۴۵.

۳- . همان، ج ۷۸، ص ۱۹۸.

### ۲. ارزش وقت

امام علی(ع) می فرماید: «اِضاعَهُ الفُرصَهِ غُصَّهٌ؛ از دست دادن فرصت مایه اندوه می شود». (۱)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۳. کسب حلال

پیامبر اکرم(ص) می فرماید:

اِنَّ اَطَیَب الْکَسْب، کَسبُ التُّجارِ الـذَّینَ اذا حَدَثُوا لَمْ یَکْذبُوا، واِذا ائتُمِنُوا لَم یَخُونُوا، وَ اِذا وَعُدُوا لَمْ یَخْلُفُوا، وَ اِذا اشتَرَوا لَمْ یَذَّمُوا وَ اِذا باعُوا لَم یَطُرَوُا، و اِذا کانَ عَلَیهِم لَمْ یَمْطِلُوا و اِذا کانَ لَهُم لَمْ یَعْسِرُوا. (۲)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی، مستند گزارشی و مستند شکل گرا.

### ۴. راضی بودن به رضای الهی و توکل بر خدا

امام علی(ع) می فرماید:

خداوند را بر آنچه خواسته و هر کار که مقدّر فرموده است، ستایش می کنم... . (۳)

امام علی(ع) می فرماید:

به یقین بدانیـد! خداونـد برای بنـده خود، بیش از آنچه در علم الهی وعـده فرموده است، قرار نخواهـد داد و میان بنده، هرچند نـاتوان و کـم سیاست باشـد و آنچه در علم خداونـد برای او رقم زده است، حـایلی نخواهـد گـذاشت. هرکس این حقیقت را بشناسد و به کار گیرد، از همه مردم، آسوده تر است و سود بیشتری خواهد برد. آن کس که آن را واگذارد و



---

۱- . تفسیر المعین به نقل از نهج البلاغه، حکمت ۱۱۷.

۲- . تفسیر المیعن به نقل از: کنزالعمال، خ ۱۳۴۰

۳- نهج البلاغه، ص ۱۸۰، خطبه ۱.

در آن شک کند، از همه مردم، گرفتارتر و زیان کارتر است. چه بسا نعمت داده شده ای که گرفتار عذاب شود و چه بسا گرفتاری که در گرفتاری ساخته شده آزمایش شود. پس ای کسی که از این گرفتاری بهره مند می شوی، بر شکرگزاری بیفزای و از شتاب بی جا دست بردار و به روزیِ رسیده قناعت کن. (۱)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۵. عفو و بخشش

امام علی(ع) می فرماید:

سزاوارترین مردم به عفو کردن، تواناترین شان به هنگام کیفر دادن است. (۲)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی، مستند گزارشی و مستند خبری.

### ۶. بردباری و صبر

امام علی(ع) می فرماید:

شکیبایی دو گونه است: شکیبایی بر آنچه خوش نداری و شکیبایی در آنچه دوست داری.(۳)

امام علی(ع) می فرماید: «کسی را که شکیبایی نجات ندهد، بی تابی، او را هلاک می گرداند». (۴)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۷. احسان به والدین

امام صادق(ع) فرمود:



---

۱- همان، حکمت ۲۷۳.

۲- همان، حکمت ۵۲.

۳- همان، حکمت ۵۵.

۴- همان، حکمت ۱۸۹.

فی قَولِه تَعالی «وَ بِالوالـدینِ اِحْسانَاً» اَلْاِحِسانُ اَنْ تُحْسِنَ صُحِبَتَهُما، وَ اَنْ لا تُکَلّفَهُما اِنْ یَسألاکَ شَـیئاً مِمّا یَحتاجانِ اِلیهِ و اِنْ کانا مُسْتَغنین. (۱)

پیامبر اکرم(ص) می فرماید: «رِضَا اللهِ رِضا الوالِدِ وَ سَخَطُ اللهِ فی سَخَطِ الوالِدِ». (۲)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی، مستند گزارشی و مستند شکل گرا.

## ۸. یاد مرگ

امام علی(ع) می فرماید:

ای مردم از خدایی بترسید که اگر سخنی بگویید می شنود و اگر پنهان دارید می داند و برای مرگی آماده باشید که اگر از آن فرار کنید شما را می یابد و اگر بر جای خود بمانید شما را می گیرد و اگر فراموش کنید شما را از یاد نمی برد. (۳)

امام علی(ع) فرمود:

خـدا را فرشـته ای است که هر روز بانگ می زنـد، بزاییـد برای مردن، و فراهم آوریـد برای نابود شـدن، و بسازیـد برای ویران گشتن. (۴)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی، مستند گزارشی و مستند شکل گرا.

## ۹. خدمت به خلق (یاری مستمندان و محرومان)

امام علی(ع) می فرماید: «به فریاد مردم رسیدن و آرام کردن مصیبت دیدگان از کفاره گناهان بزرگ است». (۵)



---

۱- تفسیر المعین، به نقل از: بحارالانوار، ج ۷۴، ص ۳۹.

۲- تفسیر المعین، به نقل از: الترغیب و الترهیب، ج ۳، ص ۳۲۳.

۳- تفسیر المعین، به نقل از: نهج البلاغه، حکمت ۲۰۳.

۴- همان، حکمت ۱۳۲

۵- همان، حکمت ۲۴

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۱۰. انفاق

امام علی(ع) می فرمایـد: «مَنْ يُعْطَ بِالْيَـده القَصْـيرهِ يُعْطَ بِالْيَـد الْطَّويلَهِ؛ آن کس که با دست کوتاه ببخشـد، از دستی بلند پاداش می گیرد». (۱)

پیامبر اکرم(ص) فرمود: «ما نَقَصَ مالٌ مِنْ صَدقَهٍ قَطُّ فَاعْطُوا وَ لا تَجْبُنُوا». (۲)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۱۱. ارزیابی عمل ها

امام علی(ع) فرمود:

چقدر فاصـله بین دو عمل دور است: عملی که لذتش می رود و کیفر آن می ماند و عملی که رنج آن می گذرد و پاداش آن ماندگار است. (۳)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۱۲. اصلاح ذات البین

پیامبر اکرم(ص) فرمود:

اَلا اَخْبِرکُم بِافضلٍ مِنْ دَرَجهِ الصَّيامِ وَ الصَّلاهِ وَ الصَّدَقَهِ؟ اِصْلاحُ ذاتِ البَينِ، فِانَّ فِسادَ ذاتُ البَينِ هِیَ الْحالِقه. (۴)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۱۳. ستم کاری

امام علی(ع) فرمود: «بدترین توشه برای قیامت، ستم بر بندگان است». (۵)

۱- همان، حکمت ۲۳۲.

۲- تفسیر المعین، به نقل از: بحارالانوار، ج ۹۶، ص ۱۳۱.

۳- نهج البلاغه، حکمت ۱۲۱.

۴- تفسیر المعین، به نقل از: کنزالعمال، خ ۵۴۸۰.

۵- نهج البلاغه، حکمت ۲۲۱.

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی، مستند گزارشی و مستند شکل گرا.

### ۱۴. جمع آوری مال حرام

امام علی(ع) فرمود:

بزرگ ترین حسرت ها در روز قیامت، حسرت خوردن مردی است که مالی را به گناه بیاورد و آن را شخصی به ارث ببرد که در طاعت خدای سبحان بخشش کرد و با آن وارد بهشت شد و گردآورنده اولی وارد جهنم شد. (۱)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۱۵. حرام خواری

امام علی(ع):

... از گرفتار شدن به دام های شیطان و قرار گرفتن در وادی دشـمنی ها بپرهیزید و لقمه های حرام را به شکم خود راه ندهید. (۲)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۱۶. دروغ گویی

امام علی(ع) فرمود: «... مردم، آگاه باشید که بدترین گفتار، دروغ است». (۳)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۱۷. بدگمانی و بدبینی

امام علی(ع) می فرماید:

شایسته نیست به سخنی که از دهان کسی خارج شد، گمان بد ببری؛ زیرا برای آن برداشت نیکویی نیز می توان داشت.(۴)

۱- همان، حکمت ۵۲۵.

۲- همان، خطبه ۶، ص ۱۵۲.

۳- همان، خطبه ۸۴.

۴- همان، حکمت ۳۶۰.

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۱۸. کینه توزی

امام علی(ع) فرمود: «بدی را از سینه دیگران، با کندن آن از سینه خود ریشه کن ساز».(۱)

امام علی(ع) می فرماید:

کسی که در دشمنی زیاده روی کند، گناه کار و آن کس که در دشمنی کوتاهی کند، ستم کار است و هر کس که بی دلیل دشمنی کند، نمی تواند باتقوا باشد.(۲)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۱۹. خشم

امام علی(ع) فرمود: « ... از خشم بپرهیزید که لشکر بزرگ شیطان است...». (۳)

امام صادق(ع) می فرماید: «اَلغَضبُ مِفتاحُ کُلِّ شَرٍ».(۴)

امام علی(ع) فرمود: «اِیَّاکَ وَ الغَضَبَ، فَأوَّلهُ جُنونٌ و آخِرُهُ ندِمٌ». (۵)

امام علی(ع) فرمود: «بِئسَ القَریبُ الغَضَبُ: یُبدِئُ المَعایبَ و یُدنِی الشَّرَ وَ یُباعِدُ الخَیرَ». (۶)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۲۰. اسراف

امام صادق(ع) فرمود: «لِلْمُسْرِفِ ثَلاثُ عَلاماتٍ: یَشتری ما لَیسَ لَهُ، وَ یَلْبِسُ ما لَیسَ لَهُ، وَ یَاکُلُ ما لَیسَ لَهُ». (۷)



---

۱- همان، حکمت ۱۷۸.

۲- همان، حکمت ۲۹۸.

۳- همان، نامه ۶۹

۴- . تفسیر المعین، به نقل از: بحارالانوار، ج ۷۳، ص ۲۶۶.

۵- . تفسیر المعین، به نقل از: غررالحکم و دررالکلم،

۶- . تفسیر المعین، به نقل از: غررالحکم و دررالکلم،

۷- تفسیر المعین، به نقل از: بحارالانوار، ج ۷۲، ص ۲۰۶

امام علی(ع) می فرماید:

(نامه به زیاد بن ابیه، جانشین فرماندار بصره) ای زیاد! از اسراف بپرهیز و میانه روی را برگزین. از امروز به فکر فردا باش و از اموال دنیا به اندازه کفاف خویش نگه دار و زیادی را برای روز نیازمندی ات در آخرت پیش فرست.(۱)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی، مستند گزارشی و مستند شکل گرا.

### ۲۱. حرص و طمع

امام علی(ع) فرمود: «طمع ورزی، بردگی همیشگی است». (۲)

امام علی(ع) می فرماید:

ای فرزند آدم، اندوه روز نیامده را بر امروزت میفزا؛ زیرا اگر روز نرسیده از عمر تو باشد، خدا روزی تو را خواهد رساند. (۳)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۲۲. خیانت در بیت المال

امام علی(ع) می فرماید:

(نامه به زیاد بن ابیه، جانشین فرماندار بصره) همانا من به راستی، به خدا سوگند می خورم. اگر به من گزارش کنند که در اموال عمومی خیانت کردی، کم یا زیاد، چنان بر تو سخت گیرم که کم بهره شوی و در هزینه عیال، درمانده و خوار و سرگردان شوی. (۴)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.



---

۱- . ۱. نهج البلاغه، نامه ۱، ص ۲۱

۲- . ۲. همان، حکمت ۱۸۰

۳- همان، نامه ۲۰.

۴- تفسیر المعین، به نقل از: غررالحکم و دررالکلم.

### ۲۳. غش و فریب کاری

پیامبر اکرم(ص) فرمود: «شَرُّ النَّاسِ مَنْ یُغْشِی النَّاسَ». (۱)

پیامبر اکرم(ص) می فرماید: «الغَشُوشُ لِسانُهُ حُلْوٌ وَ قَلْبُهُ مُرٌّ». (۲)

پیامبر اکرم(ص) فرمود: «مَنْ باعَ عَیباً لَمْ یُبَیِّنْهُ، لَم یَزُلْ فِي مَقتِ اللهِ وَ لَمْ تَزَلُ الملائِکهُ تَلْعَنهُ». (۳)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۲۴. شهوت پرستی

امام علی(ع) فرمود: «کسی که خود را گرامی دارد، هوا و هوس را خوار شمارد». (۴)

امام علی(ع) می فرماید:

... رحمت خدا بر کسی که شهوت خود را مغلوب و هوای نفس را سرکوب کند؛ زیرا کار مشکل، باز داشتن نفس از شهوت است که پیوسته خواهان نافرمانی و معصیت است. (۵)

قالب های پیشنهادی: مستند توصیفی و مستند گزارشی.

### ۲. نتیجه گیری

از آنجا که هدف این پژوهش، معرفی «فیلم مستند» به عنوان قالبی مناسب برای طرح مفاهیم دینی و ارزش های معنوی و اخلاقی در راستای معارف و اهداف دین است، کوشیدیم این پژوهش، شروعی مناسب در این موضوع باشد و به سرانجامی مطلوب پایان یابد. برای تکمیل بحث و جمع بندی مطالب، بر پژوهش و نتایج آن مروری سریع خواهیم کرد.

ص: ۲۰۶

---

۱- همان

۲- تفسیر المعین، به نقل از: کنزالعمال، خ ۹۵۰۱.

۳- نهج البلاغه، حکمت ۴۴۹.

۴- . نهج البلاغه، حکمت ۱۴۹

۵- همان، خطبه ۳، ص ۱۷۶

گفته شد بدون شک انسان، موجودی است کمال گرا و همواره در جست وجوی حقیقت هستی و وجود خویش تا با پی بردن به راز هستی، معمای کمال را حل کند. با مروری بر تاریخ بشر از ابتدا تا کنون به این نتیجه رسیدیم که انسان های مختلف در عصرهای متفاوت، همواره به اموری به عنوان حقایق و حقیقت کل هستی اعتقاد پیدا کرده و در پی آن، برای خود، نظام معنایی و اعتقادی ساخته اند تا با تمسک به آن بتوانند خود و دیگران را به این حقیقت کل نزدیک تر کنند و به سعادت و کمال آرمانی دست یابند. اعتقاد به اینکه حقیقت چیست و واقعیت و حقایق را باید چگونه تعبیر و تفسیر کرد و برای زندگی و تکامل چه روشی را انتخاب کرد، همواره در عصرهای مختلف، دستخوش تغییر بوده است.

ادیان و مذاهب با برنامه ریزی های خاص خود، برای کشف حقایق و سعادت بشر کوشیده اند. این پژوهش علاوه بر مروری فشرده در ابتدای تحقیق، در بخش تحلیل فیلم، با بررسی فیلم مستند «کرونوس»، به شرح بیشتر این تاریخ پر فراز و فرود پرداخت. فیلم به این مطلب اشاره دارد که انسان حقیقت جو در پی یافتن حقیقت و کمال خود، چه نگرش و رفتارهایی در طول تاریخ بشر داشته است. در پایان فیلم، مستندساز با توجه به نگرش و جهان بینی اش، برای این انسان، سرنوشتی را تصویر کرد.

انسان که همواره در پی کشف حقایق و واقعیت هاست، سرانجام در پی یافتن راه هایی برای درک، انتقال و بیان آن، به «هنر» به عنوان ابزاری برای انتقال و بیان زیبایی ها، احساس ها، معانی و مفاهیم روی آورد و از این ابزار برای بیان واقعیت ها و حقایق بهره گرفت. او از هر هنری به فراخورِ توانایی های بیانی آن، در این راه استفاده کرد؛ از مجسمه سازی و معماری (مجسّم کردن الهه ها و ساختن معابد) گرفته تا ادبیات، شعر، نقاشی (بیان و ابراز احساسات، عقاید و زیبایی ها و تصویر کردن آنها)، تئاتر و نمایش های

آیینی (برگزاری مراسم های آیینی و مناسک مذهبی) و در نهایت، سینما و تلویزیون. این دو هنر جدید علاوه بر اینکه بسیاری از ویژگی های دیگر هنرها را داشتند، از ویژگی هایی چون اثرگذاری سریع، گستردگی مخاطب، انتقال سریع معنا در زمان کوتاه با فواصل مکانی زیاد و جذابیت برخوردار بودند.

در این پژوهش، سینما به عنوان هنر و رسانه ای قدرتمند در بیان و انتقال معنا و تبیین مفاهیم دینی و ارزش های معنوی به عنوان حقایق و واقعیت هایی معرفی شد که متناسب با هر دینی معرفی می شوند تا با تمسک به آنها، به حقیقت و مقصود آرمانی دین ــ سعادت و کمال بشر برسیم. سپس به این نتیجه رسیدیم که از سینما و تلویزیون می توان به عنوان ابزاری مناسب و تکامل یافته برای بیان و انتقال مفاهیم دینی و ارزش های معنوی استفاده کرد. درباره چگونگی بیان معنا در این رسانه نیز به این نکته بسیار مهم اشاره شد که عنصر خیال و خیال هنری و خلاقیت هنرمند می تواند رسانه فیلم و سینما را به عنوان هنری در ارائه معنا تبدیل کند. اصولاًـ هنر به واسطه خیال شکل می گیرد تا بتواند حقایق و واقعیت ها را به صورت اثرگذار بیان کند. رسانه بدون بهره گیری از عنصر خیال هیچ گاه نمی توانست در شمار هنرهای واقع گرا، حقیقت جو، حقیقت گو و مفهوم ساز قرار گیرد.

سینما نیز به عنوان یک هنر دارای ساختار و شکل های فرمی مختلفی است که هر ساختار به فراخور ماهیت فرمی و شکلی آن، گونه ای از بیان و انتقال معنا را به خود اختصاص داده است، مانند فیلم داستانی، فیلم مستند، انیمیشن و قالب های ترکیبی دیگر که هرکدام تقسیم بندی هایی دارند.

با مطالعه در ویژگی ها و قابلیت های فیلم مستند، به این نتیجه رسیدیم که فیلم مستند در تحقق بخشیدن به هدف ما در معرفی یک قالب و ساختار مناسب سینمایی در بیان و انتقال مفاهیم دینی به عنوان حقایق و واقعیت ها، ساختاری توان مند است که می تواند بسیار موفق عمل کند. پس به تشریح و

ص: ۲۰۸

اثبات این قابلیت ها پرداختیم و با معرفی «فیلم مستند» به دلیل برخورداری از ویژگی های ذاتی و شکلی (حقیقت جویی، واقع گرایی، باورپـذیری، خلاقیت هنری فوق العاده اثرگـذار و توانـایی اسـتفاده از صـنعت معـانی بیان و امکانات بیانی) در بیان و انتقـال معنـا و مفـاهیم دینی، این پژوهش پایـان یـافت. در خـاتمه، بـا تحلیل محتوایی چنـد فیلم مسـتند موفق در انتقال معانی و مفاهیم دینی، به شکل مستقیم یا غیرمستقیم بر این تحقیقات صحه نهادیم.

اکنون یـافته هـای پژوهش را دربـاره قـابلیت هـا و توان منـدی های فیلم مسـتند در تبیین و انتقال مفاهیم به ویژه دینی به عنوان چکیده نتایج به دست آمده فهرست وار می آوریم:

۱. فیلم مستند، فیلمی است که با استناد به واقعیت ها و اندیشه فیلم ساز برای بیان حقایق می کوشد.

۲. فیلم مستند، فیلمی است جدی که برای بیان حقیقت و واقعیت احساس مسئولیت می کند.

۳. فیلم مسـتند، فیلمی است که به شـیوه ای معنـا ارائه می کنـد تـا بتوانـد علاوه بر حفـظ صـورت واقـع نمـایی و اسـتناد، نبض تماشاگر و توجه او به موضوع را نیز در اختیار داشته باشد.

۴. فیلم مستند، فیلمی صادقانه در بیان است. اگر در بیان حقیقت، صداقت نداشته باشد، باز هم ظاهری صادق نما دارد.

۵. فیلم مسـتند، فیلمی است که تلاش می کنـد کمترین فاصـله را با واقعیت جهان خارج داشـته و فقط بازنمایی جهان خارج با روایتی تازه و اثرگذار برای ارائه حقایق باشد.

۶. فیلم مسـتند، فیلمی است که به خوبی توانسـته است در عصرهای مختلف، بـا تغییر تکنیـک هـای بیـانی و فرمی، همچنان به ماهیت و ویژگی های ذاتی خود پای بند باشد.

ص: ۲۰۹

۷. فیلم مستند، فیلمی است که از خیال برای ارائه و بیان حقیقت و واقعیت استفاده می کند.

۸. فیلم مستند، با بهره گیری از خیال و خلاقیت به خوبی می تواند بر عواطف مخاطب اثر بگذارد.

۹. فیلم مستند، به کمک عنصر خیال و شیوه های معانی بیان و صنایع بدیع معانی، به خوبی توانسته است در انتقال معنا نقش ایفا کند.

۱۰. فیلم مستند، فیلمی است که می تواند سرشار از «ایماژ» و خلاقیت هنری باشد و از این طریق، به خوبی به بیان معانی هرچند معانی تجریدی و ماورایی بپردازد.

۱۱. فیلم مستند، فیلمی است که با پرداختن به واقعیت های امور، علاوه بر دانش افزایی، تحریک احساسات و عواطف و هم ذات پنداری، باور و اعتقادی عمیق و درونی در روح و فکر مخاطب ایجاد می کند.

۱۲. فیلم مستند، فیلمی باورپذیر است که اگر به درستی در بازگویی حقایق و واقعیت ها، از آن استفاده شود، می تواند انسان را در مسیر رسیدن به حقیقت آرمانی و سعادت بشری ــ که هدف دین است ــ ، یاری کند.

از نتایج به دست آمده این پژوهش درباره فیلم مستند به خوبی می توان این نتیجه را گرفت که «فیلم مستند با توجه به توان مندی های متعددی که دارد (حقیقت جویی، واقع گرایی، باورپذیری، خلاقیت و خیال هنری و بهره گیری از امکانات و عناصر بیانی) می تواند قالب بسیار مناسب و مؤثری در تبیین و ارائه مفاهیم دینی باشد».

حال اینکه مفهوم دینیِ مورد نظر باید چه باشد و باید با چه نوعی از انواع فیلم مستند به آن پرداخت یا از کدام امکانات بیانی و تمهیدات صوتی و تصویری و مونتاژی و در نهایت، خلاقیت هنری یا از کدام شیوه

مواجهه با واقعیت و چگونگی روایت و طرح مسئله و استدلال (مستقیم یا غیرمستقیم) استفاده کرد، مطالبی هستند که نمی توان به صورت یک قاعده برای تمامی مفاهیم و حقایق دینی به صورت یکسان در نظر گرفت. به فراخور هر معنا و مفهوم و شناخت و پژوهشی که فیلم ساز نسبت به آن پیدا کرده است، باید راه و روش بیان و ارائه آن را در فیلم مستند جست وجو کرد؛ زیرا ثابت شد فیلم مستند این توانایی و امکانِ در بیان را در این حوزه دارد.

## ۳. پیشنهادها و راهکارها

با استناد به پژوهشی که در زمینه شناخت و معرفی قابلیت های مستند در تبیین و انتقال مفاهیم دینی انجام شد، برای کامل تر شدن این مبحث مهم، در حیطه نظری و عملی، پیشنهادها و راهکارهایی را می توان طرح کرد. امید است صاحب نظران این عرصه، هنرمندان و هنرآموزان علاقه مند به ترویج معارف و مفاهیم دینی، فیلم سازان و دست اندرکاران ساخت و تولیدات رسانه ای، به این ضرورت جامه عمل بپوشانند.

۱. بررسی تفصیلی توان مندی ها و قابلیت های تکنیکی فنی و بیانی در انواع فیلم مستند تا در پرتو آن، فیلم ساز بهتر بتواند قالب و نوع فیلم مستند خود را در بیان معانی و ارزش های معنوی انتخاب کند و به کار گیرد.

۲. شرح و تفصیل بیشتر انواع و اقسام معارف و مفاهیم ماورایی در دین و بحث و بررسی در این زمینه که فیلم مستند در چه حوزه هایی، توانایی ورود و پرداختن به این موضوع ها را دارد یا ندارد؟

۳. با لزوم شرح و تفصیل بیشتر انواع و اقسام معارف و مفاهیم ماورایی که اشاره شد، می توان به این موضوع پرداخت که این مفاهیم و معارف دینی

را برای ارائه از دریچه تصویر، سینما و فیلم مستند، به چه اشکال و شیوه های تکنیکی فنی و بیانی به صورت اثرگذار می توان بیان کرد؟

۴. با توجه به کمبود منابع مطالعاتی و آموزشی در مقوله مستندسازی با رویکرد بیان دینی، نظریه پردازان سینمای مستند ایران باید در این زمینه، قلم فرسایی های بیشتری داشته باشند تا در چارچوب نظری این بحث، دچار مشکل نباشیم.

۵. با تحقیق های میدانی و جمع آوری تجربه های مستندسازان موفق در حوزه دین، به بینش ها و راهکارهای کاربردی مناسب و رفع مشکلات موجود در حیطه فیلم سازی مستند با رویکرد دینی می توان دست یافت.

۶. با توجه به یافته های این پژوهش، پیشنهاد می شود فیلم سازان و برنامه سازان، به مستندسازی نگاه ویژه ای کنند و برای طرح عمیق و اثرگذار موضوع ها و مفاهیم دینی و ارزشی، از فیلم مستند بهره گیرند.

۷. با برگزاری همایش ها و کنفرانس های مختلف می توان به این مسئله پرداخت که مثلاً حوزه فیلم سازی مستند تا چه میزان در حوزه معارف دینی می تواند وارد شود؟ گره های کور در این تعامل چیستند؟ موضوع های دیگری را نیز در عرصه دین و فیلم مستند می توان مطرح کرد.

۸. با جمع آوری فیلم های مستندی که در حوزه معارف دینی ساخته شده اند (شرقی، غربی و اسلامی) و نقد و بررسی تکنیکی و محتوایی آنها، به نکات و قابلیت های بیشتری در مورد فیلم مستند و شیوه های مستندسازی و انتقال معنا می توان پی برد تا هنر مستندسازی در این حیطه به تکامل بیشتری برسد.

۹. با توجه به قابلیت های فیلم مستند در بیان مفاهیم دینی، متأسفانه فیلم های مستند موفقِ محدودی در ایران و جهان ساخته شده است که بیش

از پیش، تلاش مستندسازان را می طلبد تا در این مسیر با انگیزه ای قوی تر و مقدس وارد شوند و از این ابزار مناسب، هرچه بهتر و بیشتر بهره گیرند.

۱۰. علاوه بر توجه فیلم سازان به ساخت این گونه فیلم های مستند، با توجه به فرآیند تولیدی وسیع و هزینه بر این گونه فیلم ها، مسئولان و دست اندرکاران تولیدات رسانه ای باید از ساخت فیلم مستند حمایت بیشتری کنند.

۱۱. مراکز آموزشی و فیلم سازی باید به امر مستندسازی توجه بیشتری کنند و برای تقویت بنیه های علمی و نظری این هنر و تربیت مستندسازان زبده و خلاق، برنامه ریزی های کوتاه مدت و بلندمدت داشته باشند.

۱۲. با ساخت مجموعه برنامه های کارشناس محور و ترکیبی با حضور استادان فیلم سازی مستند (ایرانی و خارجی) در این موضوع که مخاطب آن، برنامه سازان و فیلم سازان باشند، گامی بلند و اثرگذار در این عرصه می توان برداشت.

ص: ۲۱۳

## کتاب نامه

### الف) کتاب

□ نهج البلاغه.

۱.آر. زنر، سی، زروان یا معماری زرتشتی گری، ترجمه: تیمور قادری، تهران، فکر روز، ۱۳۷۴.

۲.آوینی، سید مرتضی، آیینه جادو، تهران، ساقی، ۱۳۷۷.

۳.______________ ، حکمت سینما، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۵.

۴.استیونسن، رالف و ژ. ر. دبری، هنر سینما، ترجمه: پرویز دوائی، تهران، امیر کبیر، ۱۳۷۷.

۵.اسدی زاده، پرویز و سعید محمودی، دائره المعارف دانش و هنر، تهران، اشرفی، ۱۳۷۷.

۶.اقبال لاهوری، محمد، بازسازی اندیشه دینی اسلام، ترجمه: محمد بقایی، تهران، فردوس، ۱۳۷۹.

۷.بقایی (ماکان)، محمد، زمان و مکان از دیدگاه اقبال، تهران، فردوس، ۱۳۸۰.

۸.جانتی، لوئیس، شناخت سینما، ترجمه: ایرج کریمی، تهران، نشر روزنگار، ۱۳۸۱.

۹.جینز، موناکو، چگونگی درک فیلم، ترجمه: حمید احمد لاری، تهران، بنیاد فارابی، ۱۳۷۱.

۱۰.حقایق، بابک و بابک ریاحی پور، دائره المعارف بزرگ زرین (جلد۲)، تهران، زرین، ۱۳۸۱.

۱۱.دادلی، آندرو، تئوری های اساسی فیلم، ترجمه: مسعود مدنی، تهران، عکس، ۱۳۶۵.

۱۲.رضی، هاشم، آیین مهر (پژوهش هایی در تاریخ آیین رازآمیز میترایی در شرق و غرب)، تهران، بهجت، ۱۳۸۱.

۱۳.رید، هربرت، معنی هنر، ترجمه: نجف دریابندری، تهران، شرکت انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۷۴.

۱۴.زکریایی، محمدعلی، فرهنگ مطهر (مفاهیم، اصطلاحات و تعابیر علوم انسانی ــ دینی از دیدگاه استاد شهید مرتضی مطهری)، تهران، آذریون، ۱۳۷۸.

۱۵.شفیعی کدکنی، محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی (تحقیق انتقادی در تطوّر ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران)، تهران، آگاه، ۱۳۷۵.

۱۶.صدری، محمد، مفهوم واقعیت در هنر و سینما، تهران، سوره مهر، ۱۳۷۹.

۱۷.ضابطی جهرمی، احمد، سی سال سینما، گزیده مقالات سینمایی (۱۳۵۵ ــ ۱۳۸۵)، تهران، نی، ۱۳۸۷.

۱۸.________________، احمد، سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه، تهران، فرا، ۱۳۷۸.

۱۹.طالقانی، سید محمود، پرتوی از قرآن، قسمت جزء سی ام، تهران، شرکت سهامی انتشار، ۱۳۴۸.

۲۰.قدیانی، عباس، تاریخ ادیان و مذاهب در ایران، تهران، انیس، ۱۳۷۴.

۲۱.کیلبرن، ریچارد و جان آیزود، مقدمه ای بر مستند تلویزیونی، مواجهه با واقعیت، ترجمه: محمد تهامی نژاد، تهران، اداره کل پژوهش های سیما، ۱۳۸۵.

۲۲.گریمال، پیر، فرهنگ اساطیر یونان و رم، ترجمه: دکتر احمد بهمنش، تهران، امیر کبیر، ۱۳۷۸.

۲۳.گوتیه، گی، سینمای مستند، سینمای دیگر، ترجمه: نادر تکمیل همایون، تهران، ماتیکان، ۱۳۸۴.

۲۴.مددپور، محمد، حکمت معنوی و ساحت هنر، تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۱.

۲۵.________________، دیدار بینی، تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۵.

۲۶.________________، سیر و سلوک در سینما، تهران، برگ، ۱۳۷۳.

۲۷.مصاحب، غلام حسین، دایره المعارف فارسی (جلد ۱)، تهران، شرکت سهامی کتاب های جیبی (وابسته به مؤسسه انتشارات امیرکبیر)، ۱۳۸۰.

۲۸.مصباح یزدی، محمدتقی، اصول عقاید، تهران، چاپ و نشر بین الملل، ۱۳۸۳.

۲۹.مکّی، ابراهیم، مقدمه ای بر فیلم نامه نویسی و کالبدشکافی یک فیلم نامه، تهران، سروش، ۱۳۶۶.

ص: ۲۱۵

۳۰.میرصادقی، میمنت، واژه نامه هنر شاعری، تهران، مهناز، ۱۳۷۳.

۳۱.نصر، حسین و رحیم قاسمیان، هنر و معنویت اسلامی، تهران، دفتر مطالعات دینی هنر، ۱۳۷۵.

۳۲.نفیسی، حمید، فیلم مستند (جلد ۱)، تهران، دانشگاه آزاد ایران، ۱۳۵۷.

۳۳.هاشمی، محسن، از ذهنیت تا عینیت در سینما، تهران، آهوان، ۱۳۷۸.

۳۴.همپ، باری، ساختن فیلم مستند، ترجمه: جمال آل احمد، تهران، ساقی، ۱۳۸۲.

۳۵.هواکو، جرج، جامعه شناسی سینما، ترجمه: بهروز تورانی، تهران، آینه، ۱۳۶۱.

۳۶.هویدی، محمد، التفسیر المعین، بیروت، دارالبلاغه، ۱۹۹۵.

## ب) نشریه

۱.آوینی، سید مرتضی، «مراتب واقعیت و واقع نمایی سینمایی»، فصل نامه تحقیقاتی در زمینه سینما «ویژه سینمای مستند»، تهران، بنیاد سینمای فارابی، ۱۳۷۵، شماره ۲۵.

۲.ایازی، علی نقی، «چگونگی تبدیل مفاهیم دینی به نشانه های تصویری»، سینما از نگاه اندیشه «مقالات دومین هم اندیشی دین از چشم سینما» جلد دوم، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۷۷.

۳.ضابطی جهرمی، احمد، «وقتی مستندساز ناظر بر واقعیت است»، بولتن دومین جشنواره سراسری فیلم های دانشجویی، تهران، دانشکده صدا و سیما، ۱۳۸۶، شماره ۳.

۴.______________________، جزوه درسی فیلم سازی مستند، قم، دانشکده صدا و سیما، ۱۳۸۵.

۵.غندالی، رؤیا و شبنم میر زین العابدین، «نسبت دین و رسانه با تکیه بر قالب مستند»، فصل نامه پژوهش و سنجش «دین و رسانه ۲»، شماره ۳۶، تهران، صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۸۲.

۶.ستاری، جلال، «بررسی نظریه گاستون درباره جوهره تخیل ادبی» ماهنامه فرهنگی ـ هنری رودکی، ۱۳۵۲، شماره ۱۹.

ص: ۲۱۶

## درباره مرکز

بسمه تعالی

هَلْ یَسْتَوِی الَّذِینَ یَعْلَمُونَ وَالَّذِینَ لَا یَعْلَمُونَ

آیا کسانی که می‌دانند و کسانی که نمی‌دانند یکسانند ؟

سوره زمر/ ۹

مقدمه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان، از سال ۱۳۸۵ هـ.ش تحت اشراف حضرت آیت الله حاج سید حسن فقیه امامی (قدس سره الشریف)، با فعالیت خالصانه و شبانه روزی گروهی از نخبگان و فرهیختگان حوزه و دانشگاه، فعالیت خود را در زمینه های مذهبی، فرهنگی و علمی آغاز نموده است.

مرامنامه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان در راستای تسهیل و تسریع دسترسی محققین به آثار و ابزار تحقیقاتی در حوزه علوم اسلامی، و با توجه به تعدد و پراکندگی مراکز فعال در این عرصه و منابع متعدد و صعب الوصول، و با نگاهی صرفا علمی و به دور از تعصبات و جریانات اجتماعی، سیاسی، قومی و فردی، بر مبنای اجرای طرحی در قالب « مدیریت آثار تولید شده و انتشار یافته از سوی تمامی مراکز شیعه» تلاش می نماید تا مجموعه ای غنی و سرشار از کتب و مقالات پژوهشی برای متخصصین، و مطالب و مباحثی راهگشا برای فرهیختگان و عموم طبقات مردمی به زبان های مختلف و با فرمت های گوناگون تولید و در فضای مجازی به صورت رایگان در اختیار علاقمندان قرار دهد.

اهداف:

۱.بسط فرهنگ و معارف ناب ثقلین (کتاب الله و اهل البیت علیهم السلام)

۲.تقویت انگیزه عامه مردم بخصوص جوانان نسبت به بررسی دقیق تر مسائل دینی

۳.جایگزین کردن محتوای سودمند به جای مطالب بی محتوا در تلفن های همراه ، تبلت ها، رایانه ها و ...

۴.سرویس دهی به محققین طلاب و دانشجو

۵.گسترش فرهنگ عمومی مطالعه

۶.زمینه سازی جهت تشویق انتشارات و مؤلفین برای دیجیتالی نمودن آثار خود.

سیاست ها:

۱.عمل بر مبنای مجوز های قانونی

۲.ارتباط با مراکز هم سو

۳.پرهیز از موازی کاری

۴.صرفا ارائه محتوای علمی

۵.ذکر منابع نشر

بدیهی است مسئولیت تمامی آثار به عهده ی نویسنده ی آن می باشد .

فعالیت های موسسه :

۱.چاپ و نشر کتاب، جزوه و ماهنامه

۲.برگزاری مسابقات کتابخوانی

۳.تولید نمایشگاه های مجازی: سه بعدی، پانوراما در اماکن مذهبی، گردشگری و...

۴.تولید انیمیشن، بازی های رایانه ای و ...

۵.ایجاد سایت اینترنتی قائمیه به آدرس: www.ghaemiyeh.com

۶.تولید محصولات نمایشی، سخنرانی و...

۷.راه اندازی و پشتیبانی علمی سامانه پاسخ گویی به سوالات شرعی، اخلاقی و اعتقادی

۸.طراحی سیستم های حسابداری، رسانه ساز، موبایل ساز، سامانه خودکار و دستی بلوتوث، وب کیوسک، SMS و...

۹.برگزاری دوره های آموزشی ویژه عموم (مجازی)

۱۰.برگزاری دوره های تربیت مربی (مجازی)

۱۱. تولید هزاران نرم افزار تحقیقاتی قابل اجرا در انواع رایانه، تبلت، تلفن همراه و... در ۸ فرمت جهانی:

۱.JAVA

۲.ANDROID

۳.EPUB

۴.CHM

۵.PDF

۶.HTML

۷.CHM

۸.GHB

و ۴ عدد مارکت با نام بازار کتاب قائمیه نسخه :

۱.ANDROID

۲.IOS

۳.WINDOWS PHONE

۴.WINDOWS

به سه زبان فارسی ، عربی و انگلیسی و قرار دادن بر روی وب سایت موسسه به صورت رایگان .

درپایان :

از مراکز و نهادهایی همچون دفاتر مراجع معظم تقلید و همچنین سازمان ها، نهادها، انتشارات، موسسات، مؤلفین و همه

بزرگوارانی که ما را در دستیابی به این هدف یاری نموده و یا دیتا های خود را در اختیار ما قرار دادند تقدیر و تشکر می نماییم.


آدرس دفتر مرکزی:

اصفهان -خیابان عبدالرزاق - بازارچه حاج محمد جعفر آباده ای - کوچه شهید محمد حسن توکلی -پلاک ۱۲۹/۳۴- طبقه اول

وب سایت: www.ghbook.ir

ایمیل: Info@ghbook.ir

تلفن دفتر مرکزی: ۰۳۱۳۴۴۹۰۱۲۵

دفتر تهران: ۸۸۳۱۸۷۲۲ ـ ۰۲۱

بازرگانی و فروش: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹

امور کاربران: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹


قائمیه
مرکز تحقیقات رایانه ای
اصفهان
www
برای داشتن کتابخانه های تخصصی
دیگر به سایت این مرکز به نشـــانی
www.Ghaemiyeh.com
www.Ghaemiyeh.net
www.Ghaemiyeh.org
www.Ghaemiyeh.ir
مراجعه و برای سفارش با ما تماس بگیرید.
۰۹۱۳ ۲۰۰۰ ۱۰۹